

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Žánr detektivky v šedesátých letech v české literatuře

The detective stories in the sixties in Czech literature

Vedoucí diplomové práce:	Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.
Autor diplomové práce:	Jaroslava Veselá
	Libušínská 28/7, Žďár n. Sáz., 59101
	ČJ - ZSV
	Prezenční studium
Rok dokončení diplomové práce:	2011

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji vedoucímu diplomové práce Doc. PhDr. Pavlovi Janouškovi, CSc., za metodickou, pedagogickou a odbornou pomoc a další cenné rady při zpracování mé diplomové práce.

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze diplomové práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze 5. 4. 2011

Jaroslava Veselá

Obsah

Úvod.....	5
1. Původ a vývoj detektivky.....	7
2. Tradice detektivky v české literatuře	9
Detektivka jako odmítnutý žánr. Léta 1948–1958	10
3. Role roku 1958 ve vývoji detektivního žánru	12
4. Od politické detektivky k detektivní hře. Léta 1959–1963.....	20
Pokusy o vymezení socialistické detektivky	24
První knižní monografie o žánru: Jan Cigánek, <i>Umění detektivky</i> (1962).....	27
První české socialistické detektivky.....	34
5. Role Josefa Škvoreckého při rehabilitaci detektivky	40
Detektivní trilogie <i>Vražda pro štěstí</i> , <i>Vražda se zárukou</i> , <i>Vražda v zastoupení</i> . 40	
Článek <i>Ohrožuje realismus detektivku?</i> (1963)	44
<i>Nápady čtenáře detektivek</i> (1965).....	45
6. Detektivka jako oddechová četba. Léta 1964–1969	52
Žánrová různorodost v detektivkách	56
Romány s detektivním syžetem.....	66
Detektivka jako humorná vyprávěnka – Jiří Marek: <i>Panoptikum starých kriminálních příběhů</i> (1968).....	71
7. Detektivka v české literatuře po roce 1970	74
Závěr.....	78
Seznam použité literatury	80
Abstrakt	89

Úvod

Ve své diplomové práci se věnuji charakteristice žánru detektivky. Zajímá mě, jaké postavení měla v rámci šedesátých let dvacátého století v Československu. Právě období šedesátých let bylo pro vývoj české detektivky důležité, protože v něm měla tato próza velmi neobvyklé postavení. Nejen detektivka, ale celá populární literatura byla v šedesátých letech povýšena do kontextu oficiální umělecké literatury.

Populární literatura tradičně zastávala místo na okraji zájmu uměleckých kruhů, v šedesátých letech se však vyvíjela v těsné blízkosti s oficiální náročnou prózou. Budu sledovat, jak se detektivka z postavení režimem odmítaného žánru proměnila v žánr vyhledávaný, o který se zajímali i oficiální literární kritici a spisovatelé umělecky závažné prózy.

Byly zde i politické důvody: v padesátých letech byla detektivka považována za nepřipustný a škodlivý buržoazní žánr, pro nějž nebylo v socialistické kultuře místo, ale nakonec se ji komunistický režim rozhodl přijmout, ještě předtím ji ale dle komunistických zásad musel transformovat na společensky nezávadnou.

V této práci proto systematicky popisuji vývoj vztahu k detektivce v tomto období, jaké důvody vedly ke sblížení obou částí literárního spektra a jaké to mělo důsledky.

Podoba a pojetí detektivky se také v průběhu dekády šedesátých let několikrát proměnily. I tyto proměny sleduji v dobovém tisku a v příkladech konkrétních detektivek, které byly v tomto období vydávány. Změny v tématice i motivech mi daly možnost sledovat proměny náhledu na detektivní problematiku a v dobových recenzích jsem sledovala, jaký byl vztah literární kritiky k detektivnímu žánru i ke konkrétním způsobům zpracování.

Dvě základní pojetí detektivního žánru charakteristická pro období šedesátých let ukazují na rozboru dvou hlavních děl o teorii detektivky. Socialistické pojetí nové detektivky mi reprezentuje kniha marxistického estetika Jana Cigánka *Umění detektivky* (1962), naopak pojetí vracející se k tradici anglosaské detektivky mi představuje kniha *Nápady čtenáře detektivek* (1965) Josefa Škvoreckého, známého spisovatele próz nejen detektivních.

V socialistické podobě se měla detektivní próza vrátit jako povolený žánr socialistické literatury, který plní stanovenou společenskou funkci a vychovává k politickému uvědomění. Tuto linii reprezentovali kromě Jana Cigánka i například ruská spisovatelka Marietta Šagiňanová nebo překladatel detektivek Vladimír Procházka. Socialistické pojetí detektivky v praxi představil například Tomáš Řezáč (*Okresní oddělení*, 1962) nebo Jaroslav Zrotal (*Všichni spravedliví*, 1962)

Toto pojetí však nemělo dostatečně silnou podporu, což bylo i tím, že v literatuře i v celé kultuře docházelo k uvolňování ideologických bariér, a tak podoba ideologicky angažované literatury celkově slábla.

V rámci tohoto vnitřního proměňování nálady se autoři i kritici od poloviny šedesátých let začali vracet k jejímu klasickému anglosaskému pojetí, ve kterém měla detektivka čistě zábavní a oddechovou funkci a tradičně schematický charakter. V tomto období byla detektivka součástí rozkvětu literatury, který charakterizoval šedesátá léta v Československu.

I proto, že se tohoto žánru chopila řada zkušených spisovatelů (Jan Trefulka, Josef Škvorecký, Edvard Valenta), psala se umělecky hodnotná detektivní díla. Tito autoři se snažili zvolit originální prostředí, tematiku a hlavní postavu detektiva. Jakým způsobem detektivkáři pracují s těmito klíčovými prvky, tvoří jádro mého bádání.

Mimořádnost šedesátých let tkvěla právě v množství podob detektivní prózy. Začleňování detektivky do celku literatury a varianty tohoto začleňování popisují ve své práci, a to jak v teoretických přístupech v časopisech a knihách *Umění detektivky* a *Nápady čtenáře detektivek*, tak i v příkladech konkrétních detektivních děl, v nichž se nejvíce projevila podoba detektivky šedesátých let v její rozmanitosti.

Při zpracování své diplomové práce jsem – vedle základní literatury oboru - pracovala s dobovou detektivní produkcí a vybrala jsem zejména ty prózy, které považuji za reprezentativní ukázkou dobového vztahu k detektivce. Dále jsem analyzovala různé články a recenze z dobového tisku, zvláště ty, v nichž se kritika bezprostředně vyjadřovala ke stavu české detektivní prózy.

1. Původ a vývoj detektivky

Otcem detektivky byl americký spisovatel Allan Edgar Poe. První prózu označovanou za detektivku vydal v roce 1841. Jmenovala se *Vraždy v ulici Morgue*. Poe v ní formuloval hlavní rysy žánru, které v dalším vývoji přetrvaly. Představil hlavního hrdinu, detektiva. Detektiv byl postavou výrazně individualizovanou a odlišoval se od lidí některými svéráznými vlastnostmi nebo zájmy. Vyzdvihovaly byly jeho geniální rozumové a deduktivní schopnosti.

Poeův detektiv Dupin nesnášel denní světlo a stranil se lidí. Pohrdal oficiální policií a zločin řešil na rozdíl od policie pouze logickým srovnáním stop. Detektivní příběh stál na logickém sledu děje. Všechny postavy kromě detektiva byly ploché a sloužily jen k rozvíjení zápletky. Hlavním rysem detektivky bylo překvapivé, ale logické vyústění a oslava geniality detektiva. Poe představoval normu, na kterou příští generace detektivních autorů navazovala.

Během dalšího vývoje se objevily některé inovativní pokusy,¹ ale linie klasické detektivky pokračovala od Poea téměř nezměněna (Emile Gaboriau, Richard Austin Freeman). Detektivka byla pojímána jako intelektuální hra, ve které je děj rozvíjen jako složitá hádanka. Dodnes je toto pojetí vnímáno jako linie tradiční anglosaské detektivky. Tradiční podobu detektivky rozvíjeli především angličtí autoři, například Arthur Conan Doyle, Dorothy Sayersová nebo Gilbert Keith Chesterton.

Vedle linie detektivek, které usilovaly o vyšší literární úroveň, vznikala i čistě zábavná produkce. Detektivka se v této podobě přidala k oddechové četbě, k westernům a dobrodružné próze. Byla šířena v levných sešitových vydáních a v masových nákladech. Umožňovala nakladatelstvím na vydávání detektivek vydělávat. Důsledkem bylo radikální snížení kvality. Detektivní brak kombinoval postupy detektivky a dobrodružné četby. Hlavní důraz již nebyl kladen na logické řešení, ale na napětí a efektnost zločinů.

Detektivka se ve svém vývoji začala projevovat jako žánr se striktně stanovenými pravidly, které autoři respektovali. Vyústěním těchto snah byly dokonce soupisy detektivních zákonů, které měly být přísně dodržovány (*Dvacet pravidel pro psaní detektivek*, S. S. Van Dine, 1928, *Desatero pátera Knoxe*, 1929). Pravidla například ukládala: že vrahem nesmí být nikdy sám detektiv; čtenáři nesmí být zamlčovány žádné stopy; zločin nesmí být nikdy vyřešen pouze náhodou, ale vždy

¹ Charles Dickens a Wilkie Collins využili postupů detektivky ke společenskému románu

logickou dedukcí; přípustný je pouze jeden detektiv; zločin nesmí spáchat profesionální zločinec; vrahem musí být osoba, která je zmíněna už na začátku příběhu; nesmí se objevit žádná tajná místnost nebo dosud neobjevený jed atd.

Reakcí na normativní pravidla byl zrod tzv. *drsné školy* v americké detektivce ve dvacátých letech dvacátého století. Přinesla nový typ detektiva, který bojoval proti organizovanému zločinu v amerických velkoměstech. V těchto detektivkách byl patrný sociálně kritický akcent. Psali tak například Dashiell Hammett a Raymond Chandler.

Po druhé světové válce detektivka ztrácela dosud dominantní romantičnost. Častějším se stával – i mimo země socialistického bloku - důraz na líčení každodenní práce policejního týmu. Takové detektivky psali Ed MacBain a skandinávská dvojice autorů M.Sjöwallová–P.Wahló. Směrem k psychologickému románu posunul žánr francouzský spisovatel Georges Simenon. Linii tradiční logické detektivky reprezentovala především Agatha Christie. Mnohé ze světových trendů se projevy i v české detektivce.

2. Tradice detektivky v české literatuře

Detektivka vstoupila do české literatury na počátku dvacátého století ve dvou variantách. Za prvé se překládaly detektivky uznávaných autorů. V roce 1905 u nás vyšel první překlad *Psa baskervilského* od Arthura Conana Doylea. Za druhé do české literatury pronikala sešitová produkce detektivních seriálů zejména ze Spojených států (např. *nickcarterovky*²). Vydávaly se převážně jako paperbacky³ v edici *Rodokapsu*. Sešitové detektivky byly přijaty s velkým nadšením a staly se předmětem masové obliby.

V meziválečném období se vydávaly v reedicích americké detektivní série a velký zájem byl o překlady detektivek anglického autora Edgara Wallace. Wallacovy detektivky kombinovaly detektivku s thrillerem a obsahovaly prvky anglického gotického románu hrůzy. Byly plné napětí a odehrávaly se v exotických prostředích.

Čeští autoři navázaly na tradici *wallaceovek* a *nickcarterovek* a psali vlastní díla s podobnou tematikou. Často je psaly anonymně nebo pod různými exoticky znějícími pseudonymy. První české variace detektivních příběhů nevyužívaly domácí prostředí, ale byly zasazovány do tradičních prostředí amerických velkoměst, anglických šlechtických sídel nebo jiných exotických míst. České prostředí nebylo pro dobrodružné pátrání atraktivní a pronikalo do detektivek pomalu.

Domácí obdobou seriálu o Nicku Carterovi byla mnohasetsvazková série s detektivem Leónem Cliftonem, která se také odehrávala v Americe. Autor tohoto seriálu byl dlouho neznámý, ale dnes je již prokázáno, že jím byl učitel A. B. Šťastný, který napsal mnoho dalších knih z různých žánrů populární beletrie. České *wallaceovky* psali například Z. V. Paukert (publikoval pod pseudonymem E. Collins) nebo Eduard Fiker (pod pseudonymy).

Autoři umělecky angažované literatury se žánru detektivky chopili na konci dvacátých let. Jejich detektivky se již odehrávaly v českém prostředí a měly české postavy detektivů. Jedni z prvních autorů, kteří na toto pole začali pronikat, byli Emil Vachek (*Tajemství obrazárny*, 1928, *Muž a stín*, 1932, *Zlá minuta*, 1933) a Karel Čapek (*Povídky z jedné a druhé kapsy*, 1929). Ve čtyřicátých letech začal využívat české prostředí i již zmíněný Eduard Fiker (např. *Zinková cesta*, 1942).

² Seriály o americkém detektivovi Nicku Carterovi sepsané anonymním autorem

³ Knihy s měkkou vazbou, brožované knihy

Stoupala ale také popularita edic, jež v té době byly odsuzovány jako brak, s nímž se kulturní scéna snažila bojovat. *Dějiny české literatury 1945-1989* píše, že vzdělaná veřejnost, zejména čeští učitelé, mluvila o zhoubném vlivu braku na mládež a o tom, že svou popularitou degraduje díla vysoké literární kvality (DĚJINY, 2007b: s. 113). Braková literatura byla pokládána za škodlivý žánr, který snižuje čtenářský vkus, a objevovaly se snahy po jeho odstranění. Tyto tendence nabyly na síle v čase války a prvních letech po ní.⁴

Detektivka jako odmítnutý žánr. Léta 1948–1958.

Cílem komunistického režimu v literární oblasti bylo dát literatuře zcela novou podobu, která by pokrokového čtenáře nejen bavila, ale zároveň i ideově vzdělávala a vychovávala. Nová literatura měla být nejen umělecká, ale i přístupná pro široké publikum, včetně dělníků, kteří představovali vůdčí společenskou třídu. Populární literatura do tohoto celku neměla patřit, zároveň se však jevilo výhodné využít jejích postupů a adaptovat je pro nový společenský úkol.

Do roku 1950 zastavila *Národní ediční rada* vydávání všech sešitových detektivních edic (například populární edici *Románové novinky*). Zároveň byla zcela odmítnuta koncepce anglosaské detektivky a tyto detektivky byly odstraňovány z knihoven, knihkupectví a antikvariátů. „Paliteratura již neměla stát v cestě osvojování norem budovatelské literatury a odpovídajících čtenářských návyků.“ (DĚJINY, 2007b: s. 407).

Západní populární literatura byla vnímána jako přežitek kapitalistické kultury, pro kterou v nové době již nebylo místo. „Po osmačtyřicátém se detektivka stává téměř synonymem pojmu komerční literatura a čímsi jako svědectvím úpadkovosti buržoazní kultury,“ píše literární historik Josef Galík (GALÍK, 1991: s. 50).

Anglosaská detektivka byla odmítána z mnoha důvodů. Za prvé kvůli svým kořenům, které spadaly do západních kapitalistických zemí, což už samo o sobě nebylo přijatelné. Dalším důvodem bylo hlavní téma detektivek, zločin. Ten neměl co dělat v socialistické společnosti založené na principu společného vlastnictví a

⁴ Rozboru snah dobové cenzury na odstranění populární literatury a jejího nahrazení jinými žádoucími formami, se zabýval ve své knize *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951* (2004) literární historik Pavel Janáček

kolektivismu. V socialismu měl být zločin zcela odstraněn, protože už k němu nebude mít nikdo důvod ani příležitost.

Detektivní tvorba, pokud vůbec vznikla, nebyla jediná, která měla pojednávat o zločinu. Zločin byl tématem kriminálních, ale i budovatelských románů. V socialistické literatuře s kriminální tematikou byly totiž zdrojem zločinu vždy postavy nepřátel komunistického režimu. Ztělesňovali je západní diverzanti nebo zástupci padlé buržoazie, kteří se nechtěli smířit s novým vývojem.

Anglosaská detektivka byla vnímána jako oslava kriminality a zločinu. Podle jejích kritiků nezachycovala vraždu jako společenský problém a morálně zlý čin, ale jako zábavnou rošádu, dokládající intelektuální převahu geniálního jedince-detektiva. Vražda neměla mít v moderní společnosti místo, a proto neměla být ani literárně *zezábavňována*.

Autoři však hledali i jiné žánry, které by oslovovaly čtenáře z řad pracujících a zároveň plnily i propagandistickou funkci. Měly to být žánry, které budou čtenáře bavit a posilovat jeho politické přesvědčení najednou. Za tímto účelem bylo třeba, aby se v nich vyskytovalo dobrodružství a jasně stanovený nepřítel. Detektivní syžet se tak ukázal jako velmi vhodný, zvláště proto, že detektivka byla i přes její oficiální odmítnutí stabilně oblíbená mezi čtenáři.

Ze Sovětského svazu přicházely do české literatury kriminální špionážní romány. Měly některé společné rysy s detektivkou a plnily funkci zábavné četby. Špionážní romány byly detektivkami padesátých let. Detektivní teoretik Jan Cigánek je dokonce považoval za druh detektivky (CIGÁNEK, 1962: s. 147).

Ve špionážních románech se pátralo po zločinci stejně jako v detektivce. Hlavní důraz nebyl kladen na logiku, ale na třídní predestinaci zločinu. Zločin také už neměl osobní, ale politické motivy. Zločinci byli zpravidla špioni, kteří se snažili provádět protistátní činnost. Na rozdíl od tradiční detektivky nebyl zločin ztajemněn, nevystupovala zde postava individualizovaného detektiva a ani zločinec nebyl jen jeden. Špionážní romány psali například Lubomír Možný a Miloslav Drtílek (*Severní* 26, 1948), Eduard Fiker (*Zlatá čtyřka*, 1955). Ze sovětských autorů to byl například Lev Šejnin.

3. Role roku 1958 ve vývoji detektivního žánru

V roce 1956 začalo první výraznější politické uvolňování po období stalinismu. I když se nejednalo o uvolňování tak velké, jako přišlo s rokem 1963 a pak 1967, ovlivnilo literární scénu. Pro detektivku znamenalo počátek nové vlny vydávání překladů klasiků anglosaské detektivky. Anglosaská detektivní próza totiž nebyla několik let vůbec vydávána, protože byla pokládána za škodlivý žánr, který je již překonaný. Období, kdy západní detektivka nevycházela vůbec, bychom mohli datovat mezi rokem 1948, kdy se dostala k moci komunistická strana, jež začala provádět zásahy do vydavatelských plánů, a rokem 1956.

Překládání západních detektivních próz vycházelo vstříc čtenářskému zájmu, ale i zájmům nakladatelství, neboť těm vydávání populárních knih finančně zvyšovalo výnosy z prodeje.

První nakladatelství, ve kterém vyšla po dlouhém mlčení klasická anglosaská detektivka, bylo nakladatelství *Práce* a jeho edice *Románové novinky*. *Románové novinky* existovaly ještě před převrácením v roce 1948 a jejich náplní bylo vydávání populární literatury. V roce 1957 se k této činnosti znovu vrátily. Vyšla zde kniha *Měsíční kámen* (1957) Wilkie Collinse v překladu Josefa Škvoreckého a Jarmily Emmerové. V roce 1958 vyšel ve *SNKLHU*, *Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, (edice *Světová četba*) *Pes baskervillský* Arthura Conana Doylea se snad nejznámějším detektivem všech dob Sherlockem Holmesem. V roce 1959 vyšla v *Mladé frontě* v detektivní edici *Smaragd* kniha Agathy Christie *Pět malých prasátek* v překladu Marie Fantové a ve *SNDK* v edici *Světová knihovnička* vyšel Poeův *Zlatý skarabeus a jiné povídky*.

Od roku 1960 byly překlady detektivek mezi vydávanými knihami čím dál častěji. Veřejnosti se po odlce představili detektiv-amatér, otec Brown, Gilberta Keitha Chestertona, lord Petr Wimsey Dorothy Sayersové (např. v roce 1960 ve *SNKLHU* vyšla kniha *Vražda potřebuje reklamu* v překladu Vladimíra Procházky) nebo americký advokát Perry Mason z detektivek Erlea Stanleyho Gardnera. O několik let později pro české publikum objevil Josef Škvorecký Raymonda Chandlera (*Dáma v jezeře*, 1965).

Po tom, co se objevily první překlady anglosaských detektivek, otevřela se možnost i pro to, aby se detektivkám věnovali i čeští autoři. Detektivky se začaly

opět psát (jedním z prvních byl Pavel Hanuš s prózou *Jupiter s pávem*, 1957) a také se začalo řešit jejich postavení v socialistické literatuře.

Prostor pro detektivku otevřela i skutečnost, že v červenci roku 1958 proběhla v SSSR v Moskvě konference o populárních žánrech. Na sjezdu se objevili spisovatelé jako například Arkadij Adamov a Lev Šejnin a populární žánry zde byly rehabilitovány jako žánry patřící do oficiální socialistické literatury. Konference vyvolala vlnu překládání sovětských detektivních románů (Lev Šejnin, *Zápisky kriminalistovy*, 1958, Arkadij Adamov, *Případ pestrých*, 1958) a také měla za následek růst dalšího zájmu o detektivku u nás.

Na konferenci reagoval časopis *Kruh*,⁵ kde vyšel v roce 1959 překlad stati *Detektivka a životní pravda* Arkadije Adamova, účastníka konference a velkého obhájce detektivky, a po něm následovala série článků na toto téma. K problematice detektivky se zde vyjadřovali uznávaní autoři, jako Emil Vachek nebo Eduard Fiker.

Adamov detektivku ve svém článku zařadil do *dobrodružné literatury, která se zabývá tematikou kontrarozvědky a bezpečnosti* (ADAMOV, 1959: s. 37). Anglosaská detektivka, tedy podle Adamova buržoazní typ detektivky, se soustředila jen na hromadění hrůz a vražd, ale podle něj by tento žánr mohl řešit i ty nejzávažnější výchovné problémy. Adamov (1959: s. 37) píše: „Dejte čestný cíl kladnému hrdinovi detektivní literatury, vyzbrojte jej vysokými ideály, osvobodte detektivní literaturu od děsivých efektů, objevte pevné, plnokrevné charaktery – a tato literatura se stane zbraní komunistické výchovy.“

Problém západní literatury viděl Adamov v tom, že popírala životní pravdu, nevycházela z praxe, vše, co zobrazovala, byla jen literární konstrukce. To, že detektivka popírá životní pravdu, pro Adamova znamenalo, že také porušuje i umělecké zákony (ADAMOV, 1959: s. 38).

Adamov ve své stati předjímal všechny důležité charakteristiky socialistické detektivky, například osobu detektiva. Po zločinu nemůže pátrat jeden geniální detektiv, v praxi to nejde, pátrání po zločinci je vždy náročná práce pro celý kolektiv, který reprezentují *živí* lidé, ne pouze vymyšlené figurky. Dále by měla detektivka čerpat ze všedního života, být psychologická a aktuální a ideově odpovídající komunistické literatuře. Adamov (1959: s. 39) v závěru svého článku zdůraznil právě tuto ideovost: „Detektivní literatura má za úkol nejen nabádat k bdělosti a ostražitosti

⁵ Časopis *Kruh* vycházel jen od roku 1958 do roku 1961 v rámci nakladatelství *Mladá fronta* jako časopis o literatuře, vědě a umění pro mladé čtenáře.

líčením našich nepřítel a metod boje s nimi... (ale také) všemi uměleckými prostředky pomáhat naší straně vychovávat lidi, v první řadě mládež, v duchu pokrokové komunistické morálky. A tento vysoký cíl vyžaduje od autora svědomitou a trpělivou práci bez jakýchkoli výmluv na omezenost žánru, vyžaduje pozornost a aktivní pomoc naší kritiky. Ať naše knihy vzrušují čtenáře silným uchvacujícím námětem, ale také naléhavými a důležitými problémy, se kterými se setkává v životě.“

Od roku 1958 se tak pod vlivem uvolňování a sovětské konference měnil oficiální postoj k populární literatuře, a tím i k detektivce. Už nešlo o něco, co by bylo úplně přežité, ale za jistých podmínek, a tyto podmínky stanovovali socialističtí teoretici žánru, by byla detektivka přijatelná i pro východní Evropu. Rostoucí zájem o detektivku ale nesměřoval jen na východ, do Sovětského svazu, spolu s otevřením tohoto problému se zájem obracel i do anglosaských zemí, kolébky detektivky. Tímto směrem svůj zájem zaměřili autoři soustředění okolo časopisecké revue *Světová literatura*.

Anglosaská detektivka byla předmětem zájmu ve *Světové literatuře*⁶ již v první polovině roku 1958. Na pokračování zde vycházel esejistický seriál *Marsyas USA*. Již z názvu je patrný odkaz na stejnojmenné dílo Karla Čapka pojednávající taktéž o okrajové literatuře. Na jeho tvorbě se podíleli tři autoři, kteří se v problematice detektivek vyznali, překladatel František Jungwirth, znalec jazzové hudby Lubomír Dorůžka a Josef Škvorecký, který začal později psát i vlastní detektivky.

Seriál měl tři díly a jeho jednotlivé části vycházely v prvních třech číslech daného roku (v měsících únor, březen a květen). Eseje pojednávaly nejen o detektivce, ale o americké periferní literatuře jako celku. Zpracovávaly brak, komiksy, detektivní literaturu, thrillery, sci-fi i bestsellery. V každé části autoři obecně charakterizovali jednotlivé žánry a výklad prokládali ukázkami z konkrétních děl. Text také doplnili ilustračním doprovodem, hlavně obrázky z titulních stran amerických brakových knih. V části o detektivkách (vyšla v únorovém čísle) se čtenáři představili známí autoři detektivek i detektivních thrillerů. Ve stručnosti

⁶ Dvoutměsíčník *Světová literatura* byl založen v roce 1956 jako převratný a odvážný projekt, který začal do českého prostředí vnášet zahraniční impulsy vymykající se doposud vládnoucímu zúženému konceptu socialistické literatury. Velmi brzy si získal oblibu mezi čtenáři a jeho popularita stoupala v průběhu celých šedesátých let. Pro českou literaturu to byl počin opravdu významný.

autoři popsali základní dějiny žánru od Poea až po jejich současnost, i některé základní postavy detektivních děl (např. Sherlock Holmes nebo Phil Marlow⁷).

Marsyas USA obrátil pozornost čtenářů směrem k literatuře, která u nás neexistovala. Autoři představili Ameriku jako zemi, kde byl o populární literaturu velký zájem a detektivka je součástí oficiální literatury. O důvodech, proč tomu tak bylo, autoři (MARSYAS, 1958: s. 233) píší: „Hluboko sahající standardizace a mechanizace života vytvořila v moderní americké společnosti neuhasitelnou žízeň po romantice.“ Život v Americe podléhal komercializaci a povrchnosti, která zasahovala všechny roviny života, a tak si lidé nedostatek vzrušení v životě nahrazovali četbou. Jak autoři píší (MARSYAS, 1958: s. 234), konkrétně detektivky se na americké produkci podílely jednou pětinou.

Kromě přehledu, v jaké situaci se nacházela americká detektivka, autoři rozehráli polemiku s dobovým pohledem na detektivku. Detektivka byla v socialismu zatracována, protože kazí mládež, případně přímo podněcuje k trestným činům. Autoři ale představili i druhý názor. Podle obhájců žánru se v případě detektivky nejednalo o programové oslavování násilí, ale šlo o zcela neškodnou duševní rekreaci, únikovou četbu, která odvádí z každodenního šedého života. Umožňovala naopak *úplně neškodné vybití potlačované touhy po dobrodružství* (MARSYAS, 1958: s. 234). S touto koncepcí se ztotožňovali i autoři a vysvětlovali, v čem je podle nich podstata detektivky, není v oslavě zločinu, ale v oslavě schopností logické dedukce. Představovala romantické dobrodružství rozumu. Vždy bylo samozřejmě třeba rozlišovat mezi špatnou a dobrou detektivkou, stejně jako mezi špatným a dobrým románem. Autoři (MARSYAS, 1958: s. 239) píší: „Při krátkozrakém odmítání veškeré detektivní produkce pak dochází k zaměňování klasické detektivky za její pokleslejší formy.“

Aby předešli obvinění, že svou obhajobou západní detektivky implementují do české kultury socialismu cizí žánr, psali také o své představě nové socialistické detektivky, která bude sice vycházet z tradice, ale zároveň bude něčím zcela novým. Ve svém článku (MARSYAS, 1958: s. 236) píší: „Ve společnosti, kde je zločinnost na ústupu, bude docela dobře možná detektivka bez krvavých bakchanálií.“ V socialismu by tedy mohla vzniknout nová detektivka, která by ctěla daná pravidla a přitom se obešla bez krvavých rekvizit a naopak byla odrazem společenské situace.

⁷ Phil Marlow byl detektiv z románů amerického spisovatele Raymonda Chandlera.

Na této původní české detektivce se však bude muset pracovat, aby se nestala nebezpečnou periferií socialistické kultury, ale byla přívětivou okrajovou čtvrtí pro odpočinek, píše autoři *Marsyasu USA* (MARSYAS, 1958: s. 236).

Nový zájem o detektivku směřoval vedle anglosaského a sovětského typu i k české detektivce. Česká detektivka neměla takovou tradici jako anglosaská, a tak se jednalo o zájem směřovaný ke krátkému rozvoji detektivky na přelomu dvacátých a třicátých let. Karel Čapek v této době napsal své detektivní *Povídky z jedné a druhé kapsy* (1929), ve kterých si s detektivním žánrem pohrává v krátkých vypointovaných povídkách o obyčejných zločinech a obyčejných zločincích. Dodnes jsou uznávány nejen jako detektivky, ale jako dílo umělecké literatury. Čapkův hrdina dr. Mejzlík v úplně obyčejných případech hledá i hlubší smysl a proniká tak k duši zločince. Pavel Grym o něm píše: „Snaží se lépe pochopit člověka i svět.“ (GRYM, 1988: s. 260). Čapek věnoval okrajové literatuře i celé dílo *Marsyas čili na okraji literatury* (1931), kde se snaží vysvětlit, v čem spočívá podstata a kouzlo pokleslých literárních žánrů.

Karel Čapek byl pro českou literaturu důležitý autor, ale za zakladatele české detektivky je považován Emil Vachek a spolu s ním Eduard Fiker. Emil Vachek je pokládán i za tvůrce typu českého detektiva. Eduard Fiker je zase náš neproduktivnější detektivní autor.

Eduard Fiker byl již od třicátých let velmi plodný tvůrce populární četby. Od roku 1938 byl také redaktorem románových sešitů *Rozruch*. Nevěnoval se jen detektivkám, ale psal i westerny, sci-fi a dobrodružné romány. Pro svou plodnost a fantazii byl nazýván *český Wallace*. Nazývá ho tak například literární historik Josef Hrabák (HRABÁK, 1986: s. 83). Psal díla na úrovni braku i díla umělecké úrovně a za svůj život napsal několik desítek takových knih. Nejvíce publikoval ještě před druhou světovou válkou. V jeho rozsáhlém díle můžeme najít všechny možné druhy detektivek. Nejprve (v průběhu třicátých let) psal detektivky z anglického prostředí (*Noc na Arnwaysu*, 1934), jaké byly v té době v módě. Pak začal psát i romány z českého prostředí (*Zinková cesta*, 1942). V průběhu padesátých let napsal několik špionážních románů (např. *Zlatá čtyřka*, 1955, *Kilometr devatenáct*, 1960) a také knihu *Série C-L* (1958) s podtitulem detektivní fantazie. Ve všech jeho detektivkách je vidět vliv anglické detektivní tradice a to i v dílech, která vydal v padesátých letech, kdy nebyla tato detektivka příliš uznávána.

Hlavním hrdinou Fikerových poválečných detektivek je major Kalaš, výkonný náčelník kriminálního oddělení, který ale nemá nějaké zvláštní vlastnosti velkého detektiva. Pátrání se ve Fikerových románech točí kolem práce celé skupiny vyšetřovatelů a je velmi náročné. Zajímavou roli zde ale hraje humorná postava Karlíčka. Velkým zastáncem Fikerových knih byl Oleg Sus, který nejenže vyzdvihoval jazyk, který Fiker používal, nebo humornou stránku jeho knih, ale zároveň vnímal postavu Karlíčka jako *komického hybatele, který zde osvěžuje děj* (SUS, 1961b: s. 3) Na vykreslení této postavy je u Fikera hodně znát jeho inspirace anglosaskou detektivkou. Karlíček je postavou, která se nachází poněkud mimo oficiální policejní aparát, i když ne fyzicky, spíš svým myšlením. Jedná někdy trochu bláznivě a má ztřeštěné nápady. Právě svou zvláštností z kolektivu detektivů ostře vybočuje, děj odlehčuje a dodává mu ironického nadhledu.

Fiker zemřel v roce 1961. Předtím ale ještě v rámci oživeného zájmu o detektivku napsal o svém vztahu k ní do časopisu *Kruh*. Jeho článek byl součástí série článků věnovaných detektivce, které zde vycházely. Článek se jmenoval *Co je to vlastně detektivka?* a Fiker v něm hájil detektivní žánr proti jeho odpůrcům. Vadilo mu hlavně ztotožňování všech detektivek s brakem. Fiker sám si prošel cestou od braku ke kvalitní literatuře. Po druhé světové válce začal usilovat o vyšší úroveň oddechové četby a rozhodl se přejít k psaní kvalitní literatury.

Oproti Fikerovi vyšel Emil Vachek ve své tvorbě nejprve z umělecky náročné literatury a až postupem času se dostal k psaní detektivek. Jeho ambicí na literárním poli bylo psaní historických a psychologických románů, nechtěl se stát detektivkářem, jak píše v doslovu ke knize *Zlá minuta* (VACHEK, 1958a: s. 186). Přitom jeho postava detektiva Klubíčka platí dodnes za jednu z nejpoblábnějších v české literatuře.

Svou první detektivku s názvem *Tajemství obrazárny* vydal v roce 1928. V roce 1958 znovu vyšla jeho detektivka *Zlá minuta* a v nové edici *Napětí Muž a stín*. Stejně jako Fiker i Emil Vachek byl v souvislosti s oživením zájmu o detektivní žánr osloven, aby o svém vztahu k detektivce napsal do časopisu *Kruh*. O své cestě k detektivce napsal i v doslovu k vydávané knize *Zlá minuta* (*Mladá fronta*, 1958).

Cesta Emila Vachky k detektivce byla podle jeho vlastních slov vlastně náhodná. V doslovu (VACHEK, 1958a: s. 186) píše, že sice také četl detektivky jako většina lidí, ale nikdy ho netrápilo, že česká literární scéna netvoří své detektivky a nikdy ho nenapadlo se o něco takového pokoušet. O svém detektivovi Klubíčkově

píše (VACHEK, 1958a: s. 186): „Přišel mi do péra vlastně náhodou.“ Postavu Klubíčka použil ze *skladebných důvodů* (VACHEK, 1958a: s. 186) v románu *Velbloud*,⁸ kde Klubíčko měl jen okrajovou roli. Potom ale četl jakousi kritiku o tom, že se v Československu detektivky jen překládají a že je to pravděpodobně proto, že je čeští autoři neumí napsat, a ze vzdoru napsal knihu, která byla čistou detektivkou (*Tajemství obrazárny*, 1928) a Klubíčko v ní už měl hlavní roli. Klubíčko ale není typem klasického anglosaského detektiva, představuje ryze český typ, jakousi ideální postavu českého detektiva. Vachek (1958a: s. 187) píše: „Potřebovali jsme mít také svého specificky českého detektiva. Myslil jsem, že to nemá být detektiv typový, nýbrž velmi lidský, vzdělaný, skromný a nadaný smyslem pro humor.“

O vymezení Klubíčka jako typu českého detektiva oproti typu anglosaského detektiva mluvil v interview v časopise *Kruh* v roce 1958. „Postavil jsem do ní (jde o knihu *Tajemství obrazárny*) detektiva podle anglické tradice a konfrontoval jsem jej s mým českým Klubíčkem – v rozdílu jejich osobnosti, povah i techniky je možné snad najít specifičnost (české detektivky).“ Anglický detektiv je tu strohý, vědecký a věcný. Klubíčko je proti němu lidský, při pátrání používá intuici, působí skromně a má také smysl pro humor. Podle Vachky Klubíčko vyjadřuje českou povahu (VACHEK, 1958b: s. 56).

Jako předobraz pro Klubíčka posloužil údajně Vachkovi jeho přítel Bubník, majitel detektivní kanceláře (GRYM, 1988: s. 261). V jistém smyslu je možné detektiva Klubíčka chápat jako prototyp pro Škvoreckého postavu poručíka Borůvky a některé jeho rysy najdeme i v jiných českých postavách detektivů v šedesátých letech. Konkrétně s poručíkem Borůvkou má Klubíčko společné intuitivní chování během pátrání a spojuje je také jejich lidskost. Oba jsou podle svých autorů typickými českými postavami.

Detektivka pro Vachku znamenala oddechovou četbu, která má čtenáře potěšit a pobavit. Proto se v jeho detektivkách neobjevovaly ani žádné tendence ke společenské angažovanosti. Vachek sám je ani nepokládal za typické detektivky. V rozhovoru s Otakarem Chaloupkou pro *Literární noviny* (VACHEK, 1964: s. 4) řekl: „Šlo mi v nich spíš o psychologický pohled, jak na zločince, na lidi kolem zločinu, tak i na Klubíčka.“ Psychologičnost tedy pokládal za důležitý parametr detektivky, zároveň se ale vyjadřoval proti představě detektivky jako dokumentu o

⁸ Původní název byl *Parazit* (1930), přepracovaný román vyšel s titulem *Velbloud* (1946).

práci Veřejné bezpečnosti. To podstatné v detektivce je postava detektiva a obratně vyprávěný příběh. Již Vachek psal o tom, k čemu postupně dospěl vývoj v šedesátých letech, totiž že se nemá z detektivky dělat něco více, než je a nemá se do ní vkládat něco, co do ní přirozeně nepatří.

Eduard Fiker a Emil Vachek jsou dva odlišní autoři, každý z nich vycházel z jiných literárních kruhů a měl jiné spisovatelské ambice. Oba, i když každý jinak, se však v průběhu jejich umělecké dráhy chopili detektivního žánru. A právě v díle těchto dvou autorů se zrodila tradice české detektivky. Šedesátá léta se na tuto tradici v mnohém navázala.

4. Od politické detektivky k detektivní hře. Léta 1959–1963.

Návrat tradiční detektivky do českého prostředí nebyl jednoduchý. Detektivní pravidla vycházela z předpokladů, které byly v této době interpretovány jako cizí socialistickému zřízení. Pokud se taková detektivní literatura měla vrátit do české literatury a začlenit se do celku československé socialistické kultury, bylo nutné vyrovnat se s jejím původem a tradiční podobou a přizpůsobit ji novým socialistickým souvislostem.

Autoři a teoretici si kladli otázku, jaký zaujmout postoj k západní tradici a za jakých podmínek přijmout tuto podobu detektivky v socialismu. Česká tradice nebyla velká a bylo třeba zdůvodnit, proč právě detektivní próza se má stát součástí současné literatury, respektive co tento žánr může dát čtenáři. Pro socialistickou představu řízené kultury nebylo totiž podstatné, že detektivní próza je čtenářsky populární, to bylo spíše na překážku. Cílem nebylo obhajovat ji v očích čtenářů, ale v očích těch, kteří z ní chtěli učinit nástroj výchovy čtenáře ke správnému politickému přesvědčení. Detektivka se vlastně v této době dostává ze soukromé sféry do sféry veřejného zájmu.

K problematice detektivní literatury se začali vyjadřovat teoretici, kteří ji hodlali přizpůsobit socialistické normě a stvořit tak novou českou socialistickou detektivku (překladatel Vladimír Procházka, ruská spisovatelka Marietta Šagiňanová, teoretik detektivky Jan Cigánek). Shodovali se, že západní tradice v této době degradovala, hromadila zločiny, vycházela z teze čím víc krve, tím lépe a do těchto detektivek pronikal *sadismus a erotismus* (SUS, 1959: s. 372). Socialistický přístup měl detektivku z tohoto trendu vymanit a vytvořit tak zcela novou odnož, která bude pokrokovější a po všech stránkách lepší než anglosaská.

Překladatel Vladimír Procházka přeložil v roce 1960 detektivku *Vražda potřebuje reklamu* tradiční anglické detektivkářky Dorothy Sayersové a v doslovu k této knize vyložil dva důvody, proč anglosaské detektivky vůbec překládat. Za prvé bylo podle něj nepochybné, že mezi jejich autory jsou také velcí umělci, jejichž díla jsou i v tomto oboru přínosy ke kulturnímu dědictví všeho lidstva. Za druhé poukazoval na to, že západní detektivky mohou dnešního čtenáře nejen pobavit, ale zároveň, pokud jsou psány poctivě a mají dostatečnou ideovou a uměleckou úroveň, mohou o skutečnostech soukromého života lidí za kapitalismu říci leccos, co se

v takové konkrétnosti nedoví z historie nebo sociologie (PROCHÁZKA, 1960: s. 367).

Podobné argumenty zazněly i v článku *Obrana detektivky* ruské spisovatelky Marietty Šagiňanové, jenž byl uveřejněn v říjnu 1960 v *Literárních novinách*. Autorka v něm tvrdí, že tyto knihy mohou mít v našich knihovnách označení *odhalující kapitalismus* (ŠAGIŇANOVÁ, 1960: s. 4). Ne všechny západní detektivky jsou ale podle ní kvalitní a splňují požadavky kladené na knihy v socialistické literatuře, proto se musí pečlivě vybírat vhodné knihy pro překlad.

Výhrady k anglosaské tradici se týkaly především hlavního tématu těchto detektivek, zobrazování zločinu. Zločin, který řešila klasická detektivka, vždy nějak souvisel se soukromým vlastnictvím, které je základem kapitalistického zřízení. Vraždy, pokud nešlo o vraždy z vášně, často souvisely s penězi, s jejich vlastněním, či jejich odcizením, s touhou po nich. V socialistickém zřízení bylo soukromé vlastnictví omezeno, a tak se zdálo, že tento motiv již nemá místo. O zločinu v kapitalismu píše Vladimír Procházka: „Převážná většina zločinů, k nimž dochází ve vyšších vrstvách kapitalistické společnosti, je o novém rozdělení peněz mezi jednotlivci – to je pro buržoazní detektivku nejzajímavější téma,“ (PROCHÁZKA, 1960: s. 363).

Oblíbeným prostředím anglosaských detektivních próz, hlavně těch amerických, bylo také zločinecké podsvětí a prostředí městských gangů, které tvořilo sociální prostředí, ve kterém lidé ve zločinu doslova žili.⁹ Taková situace v socialismu oficiálně neexistovala, nebylo tedy možné ji použít jako motiv. Překlady těchto detektivek¹⁰ se ale od konce padesátých let vydávaly, protože právě v nich mohl československý čtenář odhalovat zhoubnost kapitalistického systému.

Dalším typickým prvkem západní detektivky byla osoba soukromého detektiva. Soukromý vyšetřovatel nebyl zosobněním státu, ale pátral po pachatelích, protože oficiální policie na to nestačila anebo se mnohdy i sama se zločinci zapletla. Soukromí detektivové se těšili v anglosaském světě masové oblibě. Vladimír Procházka odvozuje jejich oblíbenost ze samé podstaty kapitalistického zřízení. Podle něj v kapitalistické společnosti převládala nedůvěra k oficiální policii, která byla úplatná a zkorumpovaná, a proto si na ochranu svých peněz hrdinové detektivek

⁹ Americký spisovatel Raymond Chandler zasazoval své detektivky právě sem a jeho detektiv Phil Marlow zde bojuje nejen se zločinem, ale i se zkorumpovanou policií, a často proti moci peněz nemá žádnou šanci.

¹⁰ jednalo se hlavně o detektivky autorů Raymonda Chandlera a Dashiella Hammetta.

najímal soukromá očka (PROCHÁZKA, 1960: s. 363). V socialismu bylo naopak cílem vychovávat čtenáře k úctě ke státním institucím a policii, ztělesněné zde Veřejnou bezpečností.

Socialističtí literární teoretici, kteří v literatuře propagovali politickou angažovanost, viděli další problém západní podoby v její politické nevyhraněnosti. Západní detektivka preferovala politickou indiferentnost anebo, jak píše Bohuslav Balajka v článku *Holmesáda stará a nová*, byla sice politicky angažovaná, ale *ne ve smyslu kritiky společnosti, ale ve smyslu stabilizace společenského řádu* (BALAJKA, 1961: s. 112). Zavraždění bývali často lidé z vyšší společenské třídy. Vražda služby by nebyla dostatečně zajímavá pro zpracování, protože nenarušuje společenský řád.

K problematice detektivky v socialismu se vyjadřoval také brněnský literární kritik Oleg Sus. Nezdůrazňoval ovšem primárně politické cíle jako jiní socialističtí kritici, pro něj byla detektivka nosným žánrem pro zábavu a oddech čtenáře. V článku *Slovo o detektivkách* píše, že detektivka v nových podmínkách má mít hlavně zábavnou funkci, ale má být jiná z důvodu, že bude vznikat v jiných podmínkách než literatura západní (SUS, 1959: s. 373). Podobně o ní psal i Bohuslav Balajka, ten ovšem více než Sus poukazoval také na její společenskou funkci.

Základem přijetí západní detektivky do socialistické literatury bylo připsání myšlenky, že detektivka by neměla být odmítána jen proto, že vznikla v kapitalismu a ten se do ní obtiskl. Již se uznávalo, že existují dobré a špatné detektivky, stejně jako existoval dobrý a špatný román. V tom byla tato próza stejná jako jakýkoli jiný žánr. Například Sus v článku *Osvobozující smích nad tratolištěm krve* napsal: „Puritánské proklínání a nekritický obdiv jsou extrémy a oba dva svorně pokrývají pohled na existenci detektivní literatury v socialistické společnosti,“ (SUS, 1961b: s. 3).

Také Vladimír Procházka souhlasil, že detektivní literatura má v novém zřízení své oprávnění a už by neměla být odsunována do pozadí a potlačována (PROCHÁZKA, 1960: s. 366-367).

O potlačování detektivek za Rakouska-Uherska se v rozhovoru v časopise *Kruh* vyjádřil jako o výrazu *vládnoucího inteligentského snobství*. V padesátých letech byly sice detektivky také potlačovány, ale v té době byly podle něj jiné problémy k řešení, jiné důležitější starosti a také důležitější četba (PROCHÁZKA, 1961: s. 85).

Na počátku změny přístupu k detektivce bylo uznání, že není ze své podstaty špatný žánr. V tom byl zárodek odlišného přístupu k detektivce v padesátých letech a nyní. Autoři, kteří se v této době vyjadřují k detektivce, se shodovali, že její obliba není v zobrazování utrpení. Byla oblíbena mezi čtenáři všech společenských vrstev. Četli ji intelektuálové i dělníci, tedy bezúhonní lidé, žádní psychicky narušení jedinci, kteří by se o ni zajímali jenom proto, že se popisují násilné činy. Podle Olega Suse byly pro její oblíbenost dva důvody. První důvod byl ve čtenářích samých – hledají ztotožnění a v detektivce se ztotožňují jak s kladným hrdinou - detektivem, tak i záporným - zločincem (tzv. *záporná identifikace*). Druhý důvod tkvěl ve vlastní podstatě detektivního románu. Nabízí napínavý děj, postupné odkrývání tajemství, představuje únik od každodennosti. Sus detektivku označuje jako *koncentrát antinudy*. Zároveň uvádí v činnost náš rozum a probouzí v nás *funkční libost*, tedy radost z toho, jak to všechno do sebe hezky zapadá (SUS, 1959: s. 370–371).

Podle Marietty Šagiňanové detektivka umožňovala na chvíli utéct od každodenního života. Nabízela publiku četbu, která byla psána výtečným jazykem, měla dobrou kompozici, originální děj a dobře vykreslené charaktery a v neposlední řadě i šťastný konec. „V detektivce vždy vítězí lidský rozum nad nepřízněmi osudu,“ (ŠAGIŇANOVÁ, 1960: s. 5). Podle ní lidé k detektivní literatuře utíkali před iracionalitou života. V ní mělo všechno svá daná pravidla, své místo a směřovalo to ke stejnému cíli – ke šťastnému konci.

V dobovém kontextu bylo důležité zdůraznit také realistický charakter detektivky, neboť realismus byl vnímán jako synonymum kvality a detektivka pojímaná jako realistická próza byla snáze slučitelná s principy socialistického realismu. Realismus byl pro celou socialistickou literaturu závaznou normou, a proto jej vítali i v detektivním žánru, který v sobě jistý realistický základ měl. Detektivka zobrazovala reálné prostředí v reálném čase. Příběh musel svou podstatou působit na čtenáře jako zcela možný a reálný, aby skutečně bavil svou zápletkou i celým příběhem.

Šagiňanová tvrdila, že v detektivce má čtenář skvělou možnost poznat určitá prostředí, například banky, reklamní společnosti nebo třeba dostihové závody. Zároveň se zde čtenář setkává s reálně vykreslenými postavami a tím s různými povoláními, s různými vrstvami obyvatelstva. Teprve když jsou postavy dobře charakterizovány, může se s nimi čtenář ztotožnit, může s nimi v knize žít (ŠAGIŇANOVÁ, 1960: s. 5).

S realistickým vykreslením postav měla souviset i jejich psychologie a jazyk – právě správně a výstižně použitým jazykem prý může působit detektivka ještě opravdovějším dojmem. Autor k tomu může využít různé druhy slangu, mluvu nižších vrstev společnosti a proti tomu zase spisovnou řeč vyšších kruhů. Tím, jak postava mluví, se zežívotňuje. Pokud všechny tyto věci působí reálně, potom jsou naplněny představy čtenáře.

Opatrněji se o realističnosti detektivní prózy vyjadřoval Oleg Sus. Realismus měl podle něj v detektivce určitou roli, ale detektivka byla vždy ze své podstaty fikce a realismus byl její záměrný umělecký postup. Sus píše, že *detektivka povyšuje životní pravděpodobnost, věrnost skutečnosti ústrojným výmyslem na umělecký obraz* (SUS, 1961b: s. 3).

S realismem detektivky souviselo i její protiromantické založení, které oslavoval Bohuslav Balajka. Píše, že už zakladatel detektivky Edgar Allan Poe odvodil deduktivní metodu z filosofických zákonů dedukce a logické pravděpodobnosti. Její další vývoj také hodně souvisel s racionalismem. Rozvíjela se v době rozkvětu měšťácké společnosti, která se snažila stabilizovat společenský řád, a v době velkých objevů na poli vědy. Detektivka byla spjatá s racionalitou natolik, že byla vlastně celá oslavou rozumových schopností a důkazem, že lidský rozum nad vším zvítězí (BALAJKA, 1961: s. 112).

Jan Cigánek se o vztahu detektivky k rozumu vyjadřoval jako o *kultu rozumu* nebo *kultu logiky* (CIGÁNEK, 1962: s. 71). I komunismus byl založen na víře v rozum a na vědeckých základech. Proto tato oslava lidského rozumového potenciálu měla být v socialistické detektivce následována.

Pokusy o vymezení socialistické detektivky

Oleg Sus si představoval novou detektivku bez důrazu na politický vliv. Své požadavky na správnou detektivku shrnul již v roce 1959 v článku *Slovo o detektivkách*. Píše, že detektivka byla vybudována na základě románu s tajemstvím, a proto má obsahovat napínavost a hybnost děje a také prvek tajemství. Musí strhnout. Kromě toho je v ní důležitý také *souboj intelektů a přesah od každodenního života vyjádřený zájmem o motivy, které jsou neobvyklé, výjimečné* (SUS, 1959: s. 370).

V těchto vlastnostech se má nová detektivka shodovat s anglosaskou tradicí, ale v mnohém má být i jiná. Sus ji popisoval jako pokrokovější. Měla by více dbát na

psychologickou složku, méně na individualistickou postavu detektiva, ale nadále má mít pevnou stavbu a respektovat pravidla žánru.¹¹

Oleg Sus v tomtéž článku vybízel, aby se nová česká detektivka učila od své anglosaské předchůdkyně, protože v našich podmínkách ještě nemá pevné podhoubí, na které by se dalo navázat. Radil vycházet z klasických detektivek autorů jako je Agatha Christie nebo Dorothy Sayersová, ne ze stavu, v jakém je současná západní produkce. Západní detektivka se totiž dostala na scestí a je na socialistických autorech, aby se jí chopili a dokázali ji pozvednout z braku ke krásné literatuře (SUS, 1959: s. 370 a 372).

Sus se s ostatními socialistickými teoretiky shodoval ve vizi začlenění detektivky do celku literatury, ale nesdílel důraz na její socialistickou angažovanost a výchovnou funkci, kterou za nejdůležitější vlastnost nové detektivky považovali socialističtí teoretici a kritici.¹² Nová detektivka podle nich měla čtenáře nejen bavit, ale hlavně vychovávat. Měla by vést k politické uvědomělosti a zpracovávat společensky významná témata (např. vypořádání se s představiteli starého režimu, potírání protistátní činnosti, budování socialismu).

Podle Šagiňanové se měly psát prózy, které *dokážou vyzdvihnout, co je podstatné pro nové socialistické zřízení* (ŠAGIŇANOVÁ, 1960: s. 5).

Procházka poukazoval na proměnu tematiky i způsobu interpretace. V socialistické detektivce by již nemělo jít o chránění soukromého vlastnictví a boj o kapitál a peníze, tak jak to bylo v anglosaské tradici. Socialistická společnost měla své vážné problémy, které bylo možné zpracovávat literárně. Tématem detektivek měla být především ochrana socialistického společenského zřízení, zejména kolektivního vlastnictví, proti všem snahám o jeho podryvání. Zároveň by měl socialistický autor líčit obětavou činností orgánů, jejichž úkolem je ochrana státu (PROCHÁZKA, 1960: s. 367).

Bohumil Balajka píše: „Socialistická detektivka má řešit zločiny spojené s porušováním kolektivního vlastnictví a potírat tak činnost vedoucí k porušování pokojného a mírového úsilí našeho lidu,“ (BALAJKA, 1961: s. 113). Zločiny v socialistické detektivce již *nevyplývají z pudové zločinné podstaty, nejsou projevy*

¹¹ Sus ve svém článku píše o pravidlech S. S. Van Dinea. V článku je dokonce doslova přepisuje a přidává k nim svůj komentář.

¹² Zde jsou míněni Vladimír Procházka, Marietta Šagiňanová a také Jan Cigánek.

velkých osobních vášní, ale diktují je zájmy politické, nepřátelství vůči našemu zřízení (BALAJKA, 1961: s. 112).

Pro novou detektivní literaturu odpadlo téma zločinu kvůli soukromému majetku. Tím se přesunulo těžiště zájmu ke zločinu politickému. Zločinci v nových detektivkách měli být narušitelé socialistického zřízení, ať už vnější (agenti západních špionážních center operujících na našem území) nebo vnitřní (členové staré buržoazie) a detektivem měl být celý kolektiv bezpečnostních pracovníků, kteří se tento zločin budou snažit potírat.

Zde se detektivka stýkala s žánry špionážní literatury a krimiliteratury a v takové podobě byla spíš dobrodružným vyprávěním o potírání zločinu. Bylo to proto, že pátrání po ztajemnělém zločinu už v takovém díle nemělo být stěžejní, hlavní bude politický zločin samotný. Takový zločin kvůli své společenské závažnosti musel být řádně určen včetně popsání konkrétního nepřítele.

Na tento problém nové detektivní prózy poukazoval opět Bohuslav Balajka. Pokud byl zločin předveden jako politický a nepřítelem byl západní agent, který svou činností poškozoval stát, musel být tento agent v ději vidět, aby jeho postava vynikla ve vši své zápornosti, aby mohl být *ideově definován* (CIGÁNEK, 1962: s. 149). V takovém případě již nejde o pátrání po neznámém pachateli, ale spíš o líčení honby za záškodníkem. Na úkor toho, že mělo dílo vést k politickému uvědomění a mělo k němu vychovávat, odpadlo pro detektivku charakteristické závěrečné překvapivé odhalení.

Bohuslav Balajka na tomto místě píše o *krizi současného detektivního románu* (BALAJKA, 1961: s. 114). České prózy se soustředily na zločince-agenty, po kterých pátral kolektiv státní bezpečnosti, nebo se obracely k tématům z minulosti. Detektivka by podle Balajky měla být politicky angažovaná, ale problémem je, že taková detektivka zpracovávající stále to samé ztrácí jakoukoli originalitu. Každá současná detektivka vycházela z politické problematiky, a tak se zcela potlačil individuální zločin. Všechny zločiny jakoby vycházely ze špionážních center v cizině. Autor (BALAJKA, 1961: s. 114) píše: „Takové laciné uspokojení nad převýchovou člověka v duchu socialistické morálky by jistě nebylo na místě.“

Další problém viděl tento kritik v tom, že tradiční detektivní román končil uzavřením případu, tedy šťastným koncem, ale u její politické podoby tomu tak nebylo. Když česká bezpečnost špióna zatkla, případ tím vlastně neskončil, bylo jasné, že přijdou další agenti, protože stále zůstávala centrála. Pocit neuspokojení

sice může podle něj působit na čtenáře i pozitivně, pobízet ho k větší politické aktivitě a bdělosti, ale pro milovníky detektivky nemohou být české detektivky příliš atraktivním čtením. Balajka (1961, s. 114) píše: „Můžeme je zařadit spíš k pokusu o napínavou četbu než k detektivkám.“

S posunem k politické zločinnosti souvisela změna v podstatě hlavního hrdiny. V anglosaských detektivkách řešil zločin jeden detektiv, v té socialistické již postava detektiva neměla být individualizována. Po stopách zločinu se měl vydávat celý policejní kolektiv a společně bojovat s rozvracečskou činností západních agentů. Kolektiv měli reprezentovat živí lidé, kteří mají své chyby, ale svoji práci dělají se zaujetím. Postava velkého detektiva anglosaských detektivek byla kritizována pro svou individualitu a také pro svou schematičnost a odlidštěnost.

O literárním typu detektiva si Balajka (1961: s. 112) myslel: „Je vtělením chladného rozumu, bystrosti, ale i intuice.“ Detektiv klasické detektivky byl ale jen nástrojem na boj se zločinem, jen *abstrakcí, zbavenou své člověčnosti*. Hrdinové nových socialistických detektivek měli být lepší a čtenáři bližší.

První knižní monografie o žánru: Jan Cigánek, *Umění detektivky* (1962)

Souhrnně publikoval své názory na podobu nové detektivky marxistický estetik Jan Cigánek. Publikace se nazývala *Umění detektivky* a autor ji pojal jako návod, jak napsat správnou detektivku. Soustředil se hlavně na obhajobu a rozbor její nové socialistické podoby.

Jednalo se o první knihu v českém myšlení o literatuře, která se zabývala detektivkou komplexně. Její vydání svědčilo o proměňujícím se vztahu socialistické kulturní politiky k detektivce.

Cigánek se snažil hlavně o obhajobu nového pojetí detektivky, přistoupil ke knize jako ke komplexnímu vědeckému pojednání o daném žánru. Zmapoval vývoj žánru, snažil se rozebrat jednotlivé literárně teoretické charakteristiky detektivky a popsat pravidla a klišé.

Autorův vztah k původu detektivky a jejímu vývoji přímo souvisel se zájmem detektivku proměnit a přizpůsobit novým sociálním okolnostem. Výklad dějin žánru byl tedy prokládán poukazováním na limity a problémy, které kapitalistické pojetí detektivky podle něj mělo. Cigánek se odvolával na různé autority, například na anglickou autorku Edith Birkheadovou.

V návaznosti na ni píše (CIGÁNEK, 1962: s. 18), že vznik a masové rozšíření kriminálních románů lze odvodit od krize moderní liberalistické společnosti, ve které byla dostatečně živná půda pro nevídané rozšíření zločinnosti s organizovaným podsvětím. Detektivka měla potom v takové společnosti široké možnosti využití. Podle Cigánka šlo o zvláštní druh romantické literatury buržoazního období soustředěného na dobrodružný boj proti zločinu ve velkoměstě (CIGÁNEK, 1962: s. 19).

V dnešní americké produkci převládly tendence k dobrodružnému líčení honby za zločinci, a to vedlo k poklesu kvality detektivky na úroveň braku, píše Cigánek (1962: s. 19). Tuto proměnu detektivky v masově *zboží* pak pokládal za krizi detektivky. Příčiny její degradace na brak byly podle něj ve stavu společnosti a z degradace mohl detektivku (stejně jako celou společnost) dostat jedině socialismus.

Zločin, jak ho západní detektivka zobrazuje, má třídní charakter, a proto je zločin produktem kapitalismu a vlastní podstatou buržoazního zřízení, tvrdí Cigánek (1962: s. 31). Z tohoto politického pojetí zločinu odvozuje celou svou další kritiku západního pojetí. Je to podle něj špatné pojetí, protože nebralo v potaz, že kriminalita je ve skutečnosti závažné provinění proti kolektivním zvykům a pravidlům dané společnosti. „Amerika povýšila zločin na nástroj, jak získávat peníze,“ citoval autor amerického spisovatele Chandlera (CIGÁNEK, 1962: s. 35).

Jednou z příčin degradace na brak byla podle Cigánka *morální ideová neutralita staré detektivky* (CIGÁNEK, 1962: s. 171). Pro západního autora detektivek byla na zločinu zajímavá pouze možnost, jak ho využít ke zvýšení napětí. Takové znevažování vážného společenského problému dává Cigánek do souvislosti s tendencí k oslavě zločinu.

Cigánek neschvaloval zobrazování zločinu zbaveného svého sociálního obsahu, tj. zločin jako *holý literární fakt* (CIGÁNEK, 1962: s. 41). Takto literárně zpracovaný zločin je pak jen zdrojem dobrodružství a zábavy a přestává se brát jako závažný problém reálného života. Mrtvola je pak jen *objekt čtenářské zvědavosti* (CIGÁNEK, 1962: s. 74). Tato objektivizace ještě více zvyšuje odosobnění od zločinu jako patologického činu.

Západní tradice řešila zločiny z potřeby vytvořit tu správnou, čtenářsky populární, literární konstrukci, uvažoval (CIGÁNEK, 1962: s. 141). Nedomníval se, že by to bylo pouze z náklonnosti k čistotě žánru. Pro něj byla morální neutralita detektivky ohlasem toho, co už se ve společnosti stabilizovalo a pevně zakotvilo.

Zločin byl mezi lidmi vždycky, ale v průběhu devatenáctého století a pak ve století dvacátém se zločin stále více šířil, protože společnost mu přála. Mocenská špička společnosti se proto stále více snažila zaměřovat na boj se zločinem. To byl také důvod, proč se zločin a představitelé boje proti zločinu v této době stávají zdrojem literární inspirace.

Pro socialistické spisovatele by už ale měla být literatura zrcadlem společnosti, proto by měla i socialistická detektivka zpracovávat zločin jako společenský problém. Detektivka byla sice nízký žánr, ale *revoluce ji povyšuje* (CIGÁNEK, 1962: s. 20). Měla by mít nadále zábavní funkci, ale i vlastnosti socialistické tvorby.

Socialistická detektivka měla nejen bavit, ale i vychovávat, jak psala už Šagiňanová.¹³ Dobová socialistická kritika v detektivce objevila potenciál didaktického využití, který hodlala využít. Měla učit správnému socialistickému náhledu na svět a motivovat k boji s nepřáteli režimu. V této linii psal o detektivce i Cigánek.

Nová detektivka měla podle něj obsahovat nejen zločin a boj proti němu, ale i jisté morální zhodnocení. Zločin už neměl být souzen jen podle práva, ale i morálními hledisky socialistické kolektivity. Právo bylo jen obecným rámcem, ale až sám socialistický kolektiv a jeho hodnocení posouvalo dopředu morální stránku problému, kterou západní detektivky většinou opomíjely.

Socialismus směřoval k vytvoření beztřídní společnosti, která zcela potlačí zločin a další chyby a problémy, které přetrvávaly z kapitalismu, ale nyní měla ještě také své problémy. Byly to problémy jiného druhu, ale bylo třeba je zobrazovat v literatuře a pomáhat tak hledat jejich řešení (CIGÁNEK, 1962: s. 159).

Jednalo se o otázky socialistického soužití nebo o problémy nového vztahu ke společnému vlastnictví. Detektivka měla posunout svůj zájem tímto směrem a řešit skutečné zločiny a problémy. Svoji podobu tak tímto přístupem vlastně zmodernizuje, když se bude soustředit na současnost.

S obrácením k reálným současným případům souvisel i způsob pátrání. Noví představitelé pořádku by měli používat pokrokové metody. Nejen policie, ale i zločinci mají dnes k dispozici různé technické vymoženosti. Proti takto vybavenému zločinci by se mělo spojit také více lidí, aby mohl být co nejdříve dopaden.

¹³ V článku „Obrana detektivky“, *Literární noviny* IX, č. 42 (15. 10.) 1960, s. 4 – 5.

Se změnou prostředí v nových detektivkách souvisela rovněž změna v pojetí postav. Pro socialistickou literaturu byl normou realismus, proto i postavy měly být reálně zobrazené a na rozdíl od anglosaských, které byly úmyslně schematizované, měly být i životné. Proto měli autoři detektivek klást důraz na větší psychologickou zpracovanost postav.

Cigánek ve spojitosti se změnou povahy detektivky prosazoval také změnu v charakteru hlavní postavy detektiva. Měl to být oficiální představitel společnosti a zároveň živý člověk. Jeho postava by měla mít v rámci příběhu svůj vnitřní vývoj a svůj myšlenkový svět. Nový detektiv by měl vyjadřovat své názory na život, na politiku, i na samotný zločin. To západní detektiv vždy stál jakoby *mimo společenský prostor* (CIGÁNEK, 1962: s. 42). Nemohl žádným způsobem zaujímat skrze příběh postoj k případu a potom také ke světu jako celku. Vyhýbal se jakýmkoli soudům nebo hodnocením. Nešlo mu o naplnění zákona, ale o to, aby předvedl, *co všechno umí* (CIGÁNEK, 1962: s. 50) a pobavil čtenáře.

Na rozdíl od postavy anglosaského detektivka by se měl socialistický detektiv umět mýlit, protože omylnost je normální lidská vlastnost. Západní typ detektiva byl postavou ideální, proto musel vždy jednat správně a nikdy nemohl provést špatný krok. Aby tato neomylnost byla co nejvýraznější, vytvořili západní autoři postavu detektivova partnera. To byla postava přímo stvořená *pro omyl* (CIGÁNEK, 1962: s. 177). Autoři jej do vyprávění zařazovali, aby se skrze jeho omezenost ještě více zdůraznila genialita hlavního detektiva. Svými poznámkami o případu vždy nahrával další a další oslavě detektivových schopností za cenu toho, že on byl vždy ten, kdo se mýlil a vypadal hloupě. Socialistická detektivka by ale již takového hrdinu kvůli svému změněnému základu neměla potřebovat.

Socialistický detektiv již také neměl být jen slepým nositelem zápletek, ale měl by zaujímat ke zločinu osobní vztah. Cigánek (1962: s. 187) k tomu napsal: „Detektiv se stává lidským typem bojovníka za socialistické právo. Je ochráncem zájmů socialistického soužití.“

V rámci kolektivistického socialistického životního náhledu upřednostňoval tento autor kolektiv pracovníků bezpečnostních orgánů před postavou jediného detektiva. V socialistické detektivní próze už neměl být jen jeden hlavní detektiv, ale zločin by měl být předmětem pátrání celého týmu vyšetřovatelů, tak jak tomu bylo v reálném životě. V anglosaských detektivkách byli hlavní hrdinové detektivek podivíni a samotáři, kteří se nezapojovali do kolektivu. Pro autora nebyla důležitá

prospěšnost pro společnost, ale akcentování zvláštních vlastností, kterými byli detektivové obdařeni.

Socialistický typ detektiva by měl vždycky fungovat v rámci činnosti celého policejního aparátu a spolupracovat s ostatními vyšetřovateli. „Detektiv-individualista je již přežitá literární konstrukce tradiční detektivky,“ (CIGÁNEK, 1962: s. 171).

Charakteristika takového detektiva vycházela podle něj z kapitalistické společnosti, která si kvůli ochraně soukromého vlastnictví stvořila profesionální detektivy stojící mimo oficiální policejní aparát. Najímali si je představitelé vládnoucí třídy, aby chránili, popřípadě vrátili jejich majetek. Byli produktem problémů se zločinností. Literární hrdina, detektiv, byl často amatér, protože v třídní společnosti byl policejní aparát v podstatě nepřátelský zájmům širokých vrstev. Český čtenář ale – podle Cigánka – ví, že u nás je Veřejná bezpečnost zárukou stability a může se na ni spolehnout, proto je v našich podmínkách takový detektiv nepotřebný.

Cigánek vydělil tři typy detektivů – typ mechanismu na usuzování, romantického hrdinu a detektiva, který je představitelem společenského celku (CIGÁNEK, 1962: s. 347-348). Typ mechanismu na usuzování odpovídal tradiční Poeově představě detektiva. Američtí sociální detektivkáři (tzv. *drsná škola*) vytvořili romantický ideální typ. Teprve socialističtí detektivkáři měli vytvořit detektiva jako představitele společnosti.

Jan Cigánek se před *Uměním detektivky* touto problematikou detailněji nezabýval. Byl teoretik umění a estetik. K zájmu o tento žánr jej přivedl úkol napsat doslovy do vydávaných detektivních knih (například Karel Čapek, *Povídky z jedné a druhé kapsy*, 1958). Předmluvou se také podílel na uspořádání výboru klasických detektivních příběhů *Tajemné kroky* (1962). Výbor obsahoval povídky Edgara Allana Poea, Arthura Conana Doylea, Gilberta Keitha Chestertona, Karla Čapka nebo Emila Vachka a byl určen mládeži.

Mládež jako potenciální adresát takové četby byla reflektována i v *Umění detektivky*. Kniha ostatně vyšla ve *SNDK – Státním nakladatelství dětské knihy*. Nejen proto se Cigánek v knize věnoval rovněž zásadnímu vlivu detektivky na mladé čtenáře, které považoval za potenciální čtenáře žánru. Samostatnou kapitolu dokonce věnoval dětské detektivce, která v Československu neměla příliš velkou tradici.

Zaměření na mladé publikum souviselo s autorovým ideovým záměrem. I v dětské detektivce je podle Cigánka důležitým motivem zločin (zpravidla ovšem nejde přímo o vraždu), ale větší důraz než na něj by měl být kladen na samotný smysl a důvody zločinu. Cigánek doporučoval číst dětské detektivky od německého autora Ericha Kastnera a z našich detektivkářů například od Václava Řezáče (CIGÁNEK, 1962: s. 140).

V žánru socialistické detektivky Cigánek shledával značné možnosti pro spisovatelské uplatnění. Tento žánr umožňoval psát o současných problémech a zároveň čtenáře bavit. Viděl v tomto novém žánru velký potenciál a věřil, že se naplní. Poukazoval na to, že již vyšla řada dobrých děl (sovětských i českých), která naplňovala ideu socialistické detektivky. Jako příklad udává detektivky Lva Šejnina, Arkadije Adamova nebo Pavla Hanuše. Tato díla zohledňovala sociální problematiku a zobrazovala reálný život a kolektivní práci. Pouze v takové podobě může být podle Cigánka detektivka reflexí doby.

Socialistická detektivka, jak si ji představoval Cigánek a další doboví teoretici žánru, měla blíž spíš ke klasické kriminální literatuře, než k detektivce v užším smyslu. Tato kriminální literatura existovala souběžně s vývojem detektivky, ale vyvíjela se svým vlastním životem mimo detektivní oblast. S tou neměla mnoho společného. Tuto kriminální literaturu reprezentovaly různé pitaval a soudničky,¹⁴ které vycházely z pravdivých případů nebo také memoáry opravdových detektivů (tím byl například Allan Pinkerton, zakladatel slavné soukromé detektivní agentury v Chicagu a osobní strážce prezidenta Lincolna).

Na počátku šedesátých let byl ovšem kriminální žánr populární v SSSR, a protože měla sovětská literatura velký vliv na českou, stala se její krimiliteratura pramenem pro vytvoření nového socialistického literárního typu.

Druhým pramenem pro socialistickou detektivku byl špionážní román, který měl rovněž v Sovětském svazu svou tradici a i u nás byl populární. Zájem o špionážní literaturu souvisel s politickou situací. V literatuře bylo třeba zobrazovat politického nepřítele.

Idea socialistické detektivky, která vyšla z krimiliteratury a ze špionážních románů, ale neznamenal novou linii detektivky, spíš odcizení od její podstaty.

¹⁴ *Pitaval* je literární sbírka zajímavých kriminálních příběhů (Klimeš L. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1981). *Soudnička* je krátká novinová próza vázaná k příběhu obžalovaného a k soudnímu projednávání jeho trestného činu (Mocná D.-Peterka J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha - Litomyšl: Paseka, 2004).

Z toho důvodu se nikdy v české literatuře úplně nenaplnila a velmi brzy ji nahradily tendence k obnově klasické podoby detektivky.

V dobovém tisku byly reakce na Cigánkovu knihu rozporuplné. Recenzenti ji chválili za novátorský počín, který dává dohromady dosud českému čtenáři neznámé informace o detektivním žánru. Za situace, kdy byl silně omezován přístup veřejnosti k zahraničním (tedy západním) informačním zdrojům, spousta záležitostí, o kterých Cigánek psal, byla pro české čtenáře zcela nová. Mnozí recenzenti proto oceňovali autorovu komplexnost a vědecký přístup. Ohlasy na *Umění detektivky* se objevily i v seriózních periodikách jako je *Česká literatura*, kde vyšla recenze Václava Štěpána, nebo *Český jazyk a literatura*, kde o *Umění detektivky* psal Zdeněk Kožmín. Zároveň se objevili autoři hodnotící Cigánka jako spisovatele, který překrucuje fakta (zkresluje informace kvůli své neinformovanosti o angloamerické literatuře nebo kvůli špatnému překladu, u některých děl uvádí špatná data atd.). Na tento aspekt Cigánkovy knihy se zaměřili Magda Hájková a František Jungwirth v *Plameni*.

Štěpán Cigánka pochválil za osobitý přístup a nadšení pro zajímavé i důležité téma (ŠTĚPÁN, 1963: s. 83): „Pro zkoumání společenské funkce literatury je detektivka přímo exemplárním příkladem, na němž je možno sledovat, jaké funkce je slovesný útvar schopen plnit.“ Dále píše: „Ukazuje se, že okrajové žánry mohou hodně říct ke společenské funkci umění, což je otázka diskutovaná a aktuální.“ Štěpánovi ale nepřipadala práce ucelená. V jedné části se Cigánek věnuje žánru detektivky a její společenské funkci, což je v pořádku a velmi hodnotně zpracováno, ale už se mu nepodařilo propojení s druhou částí věnovanou kompozici a výrazovým prostředkům.

Zdeněk Kožmín věnoval svůj článek hlavně učitelům. Ti měli být v tomto ohledu vzděláni, protože se s tímto tématem nepochybně setkají ve své praxi. V článku zdůrazňoval pasáže knihy, které pro učitele mohly být důležité, např. část o dětské detektivce. Co se týká celkového přístupu, je Kožmín kritický: „Cigánkově knize neprospívá nadbytečné opakování podobných problémů a aspektů, někde je příliš mnohomluvná a stylisticky nesourodá,“ (KOŽMÍN, 1963: s. 412).

Největšího odsudku se Cigánkově knize dostalo od dvou autorů – Magdy Hájkové a Františka Jungwirtha. Jestliže předchozí autoři se opatrně letmo zmínili o nedokonalé formě výkladu, nepropojenosti a nevyváženosti, Hájková a Jungwirth se ve společné recenzi zabývali nedokonalostmi, počínaje faktickými chybami a konče neschopností psát. Trefně jejich stanovisko shrnovala závěrečná pasáž článku:

„Nejtrapnější na ní je neustálá křečovitá touha budit zdání vědeckosti, pro kterou ovšem chybí jakékoli skutečné předpoklady. S nedostatečnou znalostí materiálu, s přejímáním informací z druhé ruky, ke všemu neověřovaných nebo špatně pochopených, s popleteností myšlenkových postupů a konečně s neobratnými, nepřesnými formulacemi se dá věda těžko dělat. A to ani na poli tak opuštěném, jako je pole literatury detektivní.“ (HÁJKOVÁ–JUNGWIRTH, 1963: s. 111).

První české socialistické detektivky

Charakteristické pro detektivní prózy na konci padesátých a na počátku šedesátých let byly špionážní prvky. Špionáž byla hlavním motivem kriminálních románů padesátých let, které se orientovaly na boj s politickými nepřáteli. Tento trend souvisel i s návazností na sovětské kriminální a špionážní romány. Charakteristický zločinec byl buď špión, nebo představitel staré buržoazie. Se snahou o novou podobu české detektivní prózy souvisela i snaha pozměnit tyto stále se opakující motivy a vytvořit tak nová originální díla. Tyto snahy se projevovaly postupně.

Špionážní motivy převládaly v detektivkách starších autorů, Eduarda Fikera nebo Emila Vachka. V padesátých letech psal Eduard Fiker špionážní romány (*Zlatá čtyřka*, 1955) a i jeho poslední detektivní dílo, které vyšlo v roce 1960 v edici *Smaragd*, *Kilometr devatenáct*, mělo ke špionážnímu románu velmi blízko. Nalezený motocykl pohřešovaného špiona zde dovede pátrací skupinu nejen k promyšlené vraždě, ale hlavně k ilegální skupině českých agentů, kteří dodávají špionážní materiál na Západ.

Emil Vachek napsal několik úspěšných detektivek na přelomu dvacátých a třicátých let a vrátil se k jejich psaní právě na konci padesátých let, kdy mu znovu vyšlo několik starých detektivních románů. Právě poslední detektivky, které Vachek napsal, často využívaly špionážní motivy. Detektiv Klubíčko zde svádí boj s nacistickými špióny, kteří se snaží rozvracet československý stát. Například v jeho detektivce *Devatenáct klavírů* (1964) řeší složitý případ ztracených šperků, které ukryl výrobce klavírů ve dvou nástrojích. Do Československa je vyslán nebezpečný příslušník SS, aby s pomocí zastrašených příbuzných bohatého podnikatele šperky získal a nacisté je mohli použít k financování svého politického boje. Klubíčko musí

bojovat nejen s ním, ale i se zkorumpovanou českou vládou, která svou politikou nevměšování nacistům nahrává.

Klasickým špionážním románem s detektivními motivy byl román *Jupiter s pávem* (1957) od mladého autora Pavla Hanuše. Byla to jeho první obsáhlá práce a byl za ní odměněn v románové soutěži pro mladé autory pořádané ČSM. Ještě plně vychází ze špionážní zápletky, ale hlavní pozornost je nově obrácena k metodě detektivní práce, která spočívá ve sledování drobných stop, *kteře musí být interpretovány a přísnou deduktivní metodou zřetězeny do souvislého obrazu minulé události*. (DĚJINY, 2007b: s. 428)

Náznak návratu k tradici je zde i v postavě detektiva. Po zločinu pátrá mladý poručík Bezpečnosti, který je zrovna na zdravotní dovolené. K vyšetřování přistupuje jako detektiv–amatér na vlastní pěst. Partnera v pátrání mu krátce dělá praktik Michálek, který je s ním také na dovolené. V jejich odlišném přístupu k pátrání nalézáme rozdíl mezi tradičním přístupem a politickým přístupem. Praktik Michálek pracuje rutinní metodou, která ve zločinu nedokáže odhalit politické motivy. Marek, který ke zločinu přistupuje jako mladý svazák, dokáže zločin spojit s aktivitou protistátní špionážní skupiny, uspěje a podaří se mu odhalit celou skupinu napojenou na západní centrálu.

Jupiter s pávem byl i přes zřetelné tendence ke klasickému detektivnímu syžetu stále špionážním románem se socialistickými motivy. Velkou většinu knihy sice Marek pátrá sám, ale nakonec se bez pomoci přátel ze svého oddělení neobejde. Jen skrze vzájemnou spolupráci se jim nakonec podaří případ vyřešit. Socialistický detektiv je také jen člověk, žádný neomylný genius. Dokazuje to závěr románu, kde Marek zjišťuje, že jeho vyvolená dívka je zadaná. Jako schopný detektiv na to měl sám přijít, ale i přes své schopnosti tohle odhalit nedokázal.

Pavel Hanuš ještě v rámci detektivního žánru vydal v roce 1962 knihu povídek *Případy pana Bábovky*. Příslušník Veřejné bezpečnosti Bábovka v krátkých povídkách vypráví skupině chlapců o své práci. Hanuš skrze svého hrdinu dokazuje, že reálná práce vyšetřovatele stojí na logickém úsudku a správném vyhodnocení a nijak se nepodobá romantickému tajemnému pátrání, jak je líčeno v literatuře.

Špionážní problematice se v době, kdy byla tato tematika ještě stále vyzdvihována, vymanil Eduard Fiker v knize *Série C-L* (1958). V podtitulu ji pojmenoval *Detektivní fantazie*, aby zdůraznil její inklinaci k tradičnímu syžetu, který je vlastně hádankou – v tomto případě jde o variaci tradičního motivu

zamčeného pokoje. Otázkou zde je, jak mohly být z vagonu jedoucího vlaku, do kterého nikdo nenastoupil ani nevystoupil a který posléze vybuchl, odcizeny peníze. Nejprve se vyšetřovatelé domnívají, že peníze shořely při výbuchu vagonu, ale během pátrání zjistí, že byly odcizeny. Hlavním úkolem vyšetřovacího týmu je zjistit jak a tím i odhalit pachatele.

Celý příběh se točí kolem tohoto motivu a v duchu tradiční detektivky je postaven na logice a tajemných drobných stopách, po nichž jdou vyšetřovatelé pomalu k cíli, kde odhalí pachatele. V roce 1958 ještě nebyla tradiční detektivka zcela přijímána. Na postavě pachatele se Fiker pokusil obhájit takovou obyčejnou detektivku tím, že ji trochu zvažnil poukazem na vážné téma zvrácené psychologie vraha, jehož poznamenala druhá světová válka.

Tendence k vytvoření nové socialistické detektivky se začaly projevovat ve změně prostředí i tematiky. První, kdo se pokusil propojit detektivní syžet s historickou tematikou, byl pozdější významný autor sci-fi Josef Nesvatba v knize *Případ zlatého Buddhy* (1960).

V duchu socialistické kultury použil motiv z dějin třídních bojů, konkrétně šlo o krvavě potlačenou stávku textilních dělníků v roce 1870. Na pozadí historických kulís vypráví Nesvatba příběh učitele Krasla, který jako detektiv-amatér pátrá po případu vraždy, která se stala během dělnického povstání.

Jaroslav Zrotal se zase pokusil vytvořit typicky socialistickou detektivku zasazením do typicky socialistického prostředí. Jeho detektivka *Všichni spravedliví* (1962) se odehrává v prostředí JZD, kde místní okrskář Folt vyšetřuje krádež pšenice. Pátrání ho nakonec dovede k ilegální palírně alkoholu.

Zrotalova próza se snažila být typicky českou detektivkou s obyčejným českým detektivem odehrávající se v ideově vhodném prostředí. Své postavy autor nechal promlouvat jadrnou venkovskou mluvou. Pachatelé byli buď představitelé bývalých bohatších vrstev, nebo lidé chtiví peněz, kterým nezáleželo na kolektivní práci ostatních.

Kniha obsahovala mnoho prohřešků proti detektivním pravidlům – např. hlavní pachatel nebyl na začátku vlastně vůbec zmíněn, ale i přes to ji hodnotili doboví kritici vesměs kladně jako dobrý pokus na cestě k nové socialistické detektivce.

Zdeněk Vavřík v *Literárních novinách* hodnotil *Všechny spravedlivé* jako *vesnický román s tajemstvím* (VAVŘÍK, 1962: s. 5). Píše, že jde o novátorskou detektivku v tom smyslu, že pro ni není nejdůležitější zločin, ale vykreslení prostředí

družstevní vesnice se všemi jejími obyvateli. Oceňuje, že dal přednost skutečným lidem před laciným vzrušením.

Milena Mášová se v *Rudém právu* vyjadřovala podobně. Píše (MÁŠOVÁ, 1962: s. 2): „Autor na just konvenci přenáší svůj kriminální příběh z tradičně živné městské půdy na vesnici, tradiční vraždu nahrazuje krádeží, pátračem není muž s obdivuhodným kombinačním smyslem, ale prostý, trochu těžkopádný venkovan.“

První velký úspěch na poli psaní detektivek zaznamenala kniha *Krok stranou* (1961) dalšího mladého autora Karla Michala, která byla i jeho detektivním debutem. Kritika ji nadšeně přijala jako první dílo, které přerostlo úzkou specializací detektivního žánru a nastartovalo obrodu detektivního žánru u nás.

Děj se rozvíjí kolem banálního případu pašování hodinek, který vyšetřuje mladý podporučík Blahynka. V ději je ještě zapletená vražda a také krádež obrazů. Nejedná se však o klasickou detektivku, ve které se děj točí jen kolem zápletky a končí zdárným vyřešením případu. Karel Michal používá detektivního syžetu pro různé filosofické úvahy o morálních principech v běžném životě, které pronáší ústy svého hrdiny Vojtěcha Blahynky, který *situace kolem sebe hodnotí s ironickým a svérázným humorem* (SUS, 1961b: s. 3). Kniha je vyprávěna v první osobě, což je pro detektivku netypické.

Recenzent Dušan Karpatský o *Kroku stranou* v *Plameni* píše (1961: s. 124): „Kniha překračuje rámec běžného detektivního příběhu a stává se z ní něco, co patří do literatury s vážným společenským a uměleckým záměrem.“

Podezřelí i pachatelé pro Blahynku zůstávají stále lidmi a působí někdy i sympaticky. Hlavně ale nejsou jen figurkami doplňujícími děj. Michalovi se daří v postavách vykreslovat zajímavé charaktery a postihovat i vztahy mezi nimi.

Postava detektiva Blahynky není typem velkého detektiva s geniálními schopnostmi. Během pátrání se mu spousta věcí nepodaří, ztrapní se před svým nadřízeným a hlavně v závěru, kde je stěžejní místo knihy, málem udělá největší chybu, zásadní *krok stranou* (KARPATSKÝ, 1961: s. 123). Pod vlivem svých úspěchů v případě a pod vlivem logické úvahy, že někdo přece vraždit musel, málem odsoudí nevinného člověka. Je ironií, pro Michalovu prózu typickou, že nakonec vrahem není nikdo. Překupník, který byl vytažen mrtvý z Labe, se pod vlivem alkoholu utopil sám.

Hrdina pocítí celou tíhu odpovědnosti policisty za životy ostatních a uvědomí si, jak je to se spravedlností těžké. Má pocit viny, protože málem poslal nevinného

člověka na popraviště. V závěrečné scéně novely mu z pozice zkušeného radí jeho nadřízený kapitán Girardoux. Říká: „Kdo nevěří ničemu, je zrůda. Kdo věří všemu, je trouba. Oba jsou stejně placatí. Jdi, nezhloupni, ale nezahořkni, a hlavně nebuď placatý. Ten, kdo zůstane trojrozměrný, naráží a je bit, ale je živý. Kdo je placatý, je mrtvý a je hnusný,“ (MICHAL, 1961: s. 131). Blahynka si sám sobě slibuje, že nebude placatý.

Recenzent *Plamene* Jiří Hájek o Blahynkovi píše, že je to *patrně nejživější a umělecky nejzávažnější charakteropis socialistického kriminalisty* (HÁJEK, 1962: s. 104).

Oleg Sus Michalovo dílo hodnotí jako *detektivku kritickou a reflexivní* (SUS, 1961a: s. 569).

Nová socialistická detektivka se kromě prostředí a tematiky pokusila proměnit roli hlavní postavy, detektiva. Potlačuje se role individualizovaného detektiva na úkor oslavy práce kolektivu. Hlavním hrdinou, který řeší zločin, již není samotný detektiv, ale celý kolektiv policejních pracovníků.

Na oslavě práce Veřejné bezpečnosti byla postavena kniha sedmi reportáží *Okresní oddělení* (1962), kterou vydal Tomáš Řezáč pod pseudonymem Karel Tomášek.¹⁵ V jednotlivých částech ukazovala na obyčejných případech každodenní práci příslušníků jednoho okresního oddělení Veřejné bezpečnosti. Hlavní autorovou snahou bylo ukázat policisty jako obyčejné lidi, ne jako geniální vyšetřovatele fiktivních detektivek, a tím vyvrátit všechny romantické představy o jejich práci. Chtěl ukázat, že jejich práce se skládá spíš z drobných nezajímavých případů, než z řešení napínavých tajemných vražd. Postavy jednotlivých drobných hrdinů jsou čtenáři předkládány laskavou formou a lidsky shovívavě. Autor se je snaží vykreslit celé i s jejich povahou a soukromým životem, aby je čtenáři co nejvíce přiblížil.

V knize nejsou popisovány jen různé případy, ale i další činnosti, které má Veřejná bezpečnost na starosti (spolupracuje s družstvem, se stranickým výborem v továrně, se svazáky). Řezáč tím chtěl ukázat, že práce policisty neznamena jen řešení zločinů, ale také obyčejnou práci s lidmi. Nejčastějšími případy jsou mladí chuligáni, kteří se potulují, nemají práci a přespávají v chatách.

Recenzenti knihu hodnotí velmi kladně jako dokument o běžné práci Veřejné bezpečnosti a chválí autora za originální počín. Milan Jungmann k tomu píše, že by

¹⁵ Spisovatel Tomáše Řezáč byl syn Václava Řezáče.

se autor měl navíc ještě snažit přejít víc nad rámec líčení daného případu. Píše: „Tomášek nikde nespojil činnost Veřejné bezpečnosti s otázkami širší společenské platnosti a naléhavosti,“ (JUNGSMANN, 1962: s. 4).

5. Role Josefa Škvoreckého při rehabilitaci detektivky

Osobnost Josefa Škvoreckého sehrála ve vývoji české detektivky od konce padesátých let stěžejní roli. Již v roce 1958 se podílel na sepsání seriálu o anglosaské detektivce *Marsyas USA*. Překládal detektivky anglosaských autorů (Dashiell Hammett, Raymond Chandler), vydal knihu o vývoji detektivky *Nápady čtenáře detektivek* (1965) a psal vlastní knihy. Společně s Janem Zábranou pracovali na detektivní trilogii *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967). Od roku 1963 vycházely časopisecky detektivní povídky a úryvky z později vydaných děl (povídka *Ten Sax Solo* z knihy *Smutek poručíka Borůvky*, 1966, vyšla v roce 1963 ve sborníku *Taneční hudba a jazz*, od roku 1964 vycházely v různých periodících úryvky ze *Lvičete*, které vyšlo souhrnně v roce 1969).

Detektivní trilogie *Vražda pro štěstí*, *Vražda se zárukou* a *Vražda v zastoupení*

Ve stejném roce, kdy Jan Cigánek vydal *Umění detektivky*, které prezentovalo koncepci socialistické detektivky, vydal Škvorecký s přítelem, překladatelem Janem Zábranou, detektivní pohádku *Vražda pro štěstí* (1962). Kniha ale byla v tomto roce vydána jen pod jménem Jana Zábrany. V šedesátých letech spolu vydali další dvě detektivky (*Vražda se zárukou*, 1964, *Vražda v zastoupení*, 1967), které s první vytvořily trilogii.

Škvorecký se ke spoluautorství přiznal až po roce 1989.¹⁶ Podle jeho vyjádření (ŠKVORECKÝ, 1991: s. 12) v článku *Jak jsme s Honzou Zábranou psali dějiny Československa* (Zábrana předčasně zemřel v roce 1984) na psaní těchto detektivek spolupracovali. Nápady měli společné, Škvorecký je sepsal a Zábrana dílo obohatil o neepickou složku – o básně, křížovky a rébusy.

Psaní společných detektivek pro oba znamenalo zábavu a přinášelo jim radost z žertu, který vytvořili. Do druhého dílu trilogie (*Vražda se zárukou*, 1964)

¹⁶ V době vydání *Vraždy pro štěstí* ještě nemohl Škvorecký samostatně publikovat. Publikování měl nemožné od roku 1969, kdy vydal knihu *Zbabělci*, která vzbudila mezi kritiky a především politiky nevoli. Od roku 1963 již zase začal tisknout, ale ke společnému autorství detektivek se se Zábranou hodlali přiznat, až dokončí celou zamýšlenou pentalogii a až se ještě víc uvolní poměry. To je již už nepodařilo, protože rokem 1968 skončila krátká doba uvolnění a Škvorecký emigroval do Kanady. O tom, jak trilogie vznikala, napsal Škvorecký zmíněný článek *Jak jsme s Honzou Zábranou psali dějiny Československa*, který vyšel v roce 1991 v *Literárních novinách*.

zašifrovali větu *Škvorecký et Zábrana fecerunt ioculum* (*Škvorecký a Zábrana spáchali tenhle žertík*) (ŠKVORECKÝ, 1991: s. 12).

Škvorecký se Zábranou zastupovali mladou generaci autorů, pro které detektivka představovala novou, atraktivní možnost literatury (Pavel Hanuš, Karel Michal atd.). Staronový žánr vybočoval z dobových literárních koncepcí a dával prostor pro jinou podobu fabulace. Autoři si v ní mohli nezávazně hrát s příběhem, popustit uzdu fantazii a psát ji pro radost ze psaní. Řečeno slovy Olega Suse, detektivka jim dávala prostor, kde si mohli *zařadit* (SUS, 1963: s. 10).

Vražda pro štěstí nebyla novátorská jen vzepřením se konvencím, ale měnila i podstatu dobového pohledu na detektivku. Cílem prózy nebylo psát o roli moderní kriminální vědy v pátrání po skutečných zločinech, ale napodobit a zachovat koncepci klasické detektivky s geniálním velkým detektivem a šťastným koncem.

Prezentovala kritice představu detektivky jako oddychové četby, která má blíž k fikci než k realismu. Představili detektivku jako *pohádku pro dospělé* (ZÁBRANA, 1962: s. 1).

Pojem pohádka pro dospělé i celkové stanovisko k jejich knize hájil Zábrana v komentáři, který vyšel v *Nových knihách* pod příznačným názvem *Vražda pro zábavu*. O detektivce se zde Zábrana (1962: s. 1) vyjádřil jako o *moderní pohádce o lidské chytrosti*. Detektivka pro něj byla pohádka pro dospělé, ne realistický román. Koncepci socialistické detektivky jako vyššího stupně ve vývoji žánru odmítal jako cizí podstatě detektivky. Proti pozměňujícím snahám stavěl tradici.

Škvorecký i Zábrana obdivovali anglosaskou detektivní tradici a její daná pravidla a schémata. Do detektivky podle nich patřily více fantazijní postavičky geniálních samotářských detektivů (Hercule Poirot, Nero Wolfe¹⁷) než realisticky vykreslené týmy kriminalistů moderní Veřejné bezpečnosti. V pátrání, kterému pomáhají radiolokátory a kriminální laboratoře s mikroskopy, ztrácí smysl dobrodružství rozumu (např. Poirot vždycky pátral jen s pomocí svých šedých mozkových buněk).

Látku pro *Vraždu pro štěstí* našli autoři v minulosti v první republice. Zasadit knihu do minulosti byl způsob, jak se vyhnout současným tématům. Zároveň měla

¹⁷ Hercule Poirot byl velký detektiv z románů Agathy Christie, Nero Wolfe byl hlavní hrdina detektivek amerického autora Rexe Stouta, oba byli soukromí detektivové. Poirot proslul jako hypochondrický a výstřední detektiv na penzi, Nero Wolfe jako *žravý tlustoch* se zálibou v orchidejích.

mírná idealizace meziválečného období určité retro kouzlo, ale také sémantický rozměr (padesátá léta interpretovala tuto část dějin jako dobu třídního útlaču).

Škvorecký a Zábrana v ní představují množství postav, které vykreslili jako groteskní figurky a dělali si skrze ně legraci z vážných kriminálních pátrání běžných detektivek. Příběh je úmyslně přehnaně zamotaný. Oleg Sus se v tomto smyslu vyjadřuje o *prvorepublikovém mumraji* (SUS, 1963: s. 10).

Kniha byla oslavou celé detektivní tradice. Zábrana i Škvorecký velmi dobře znali západní detektivky a využili známá schémata (postava geniálního detektiva a jeho druha, motiv omezené policie, kryptogramy a šifry atd.) ve svém románu. Zároveň si ze všech pravidel utahovali. S více či méně skrytou ironií parodují základní detektivní schémata i typické postavy detektivek.

Kniha barvitě popisuje prostředí nejvyšší společenské smetánky i pražské galerky a lumpenproletariátu. Je zarámována kapitolami o stárnoucím majoru Pivoňkovi, který vzpomíná na své mládí ve třicátých letech v Praze.

Pivoňka jako mladík pracoval jako soukromý detektiv v detektivní kanceláři Ostrozrak, protože, jak uvádí, nemohl sehnat jinou práci. Majitelem je Tom Lomal (vlastním jménem Tomáš Lómal z Hané), který se před zákazníky stylizuje do role zkušeného anglického detektiva, jakéhosi Sherlocka Holmese. Anglicky ale umí jen pár slov. Pro účely potvrzení své důvěryhodnosti vlastní děsivě vypadajícího buldoka Jajtelese, který je ale ve skutečnosti absolutně neškodný.

Svou kancelář má Lomal vyzdobenou ukázkami z úspěšně vyřešených případů (otisky prstů, zkrvavené chomáčky vlasů), aby v zákaznících vzbudil dojem, že jsou v těch nejlepších rukou a jejich případ bude vyřešen. Ve skutečnosti se Ostrozrak specializuje na manželské nevěry a náplní jejich činnosti je sledování bohatých paniček nebo pánů na záletech.

V pátrání Pivoňkovi pomáhá přítelkyně Boženka Skovajzová, prostá, ale svérázná dívka z pražské periferie obdařená zdravým selským rozumem a schopná luštit šifry. Další groteskní figurkou je sympatický továrník Ivo Zdeborský, kuriózní postava výstředního a směšného smolaře, který skrze své bláznivé nápady přechází od jednoho maléru ke druhému. Škvorecký (1991: s. 12) jej charakterizoval jako *popletu oplývajícího penězi a dobrou vůlí*.¹⁸ Pivoňkův protějšek v řadách policie reprezentuje věčně zmařený a pesimistický policejní inspektor Vodička.

¹⁸ V době vydání knihy byla tato postava svou povahou neobvyklá, protože továrníci (zástupci buržoazie) neměli být sympatickými postavami.

Vyprávění provází množství epizodních postav, které jsou také plasticky zpodobněny (italský majitel salónu krásy Montini, grafomanský básník s pseudonymem Di Castello, vychytralý zlodějček Baverka, sluha luštící křížovky Salaquarda a mnoho dalších).

Důležitou částí vyprávění je jeho lyrická složka. Hojně zastoupeny jsou básně vydávané v *Osvobozené lyře*, jejímž majitelem byl zavražděný František Procházka. Čtrnáctideník *Osvobozená lyra* byl kuriózní tím, že otiskoval básně za poplatek, který platil autor. Publikovali v něm tak bohatí, ale ne příliš talentovaní autoři (Pivoňka je nazývá *grafomani*), kteří si mohli dovolit platit tučné honoráře. V těchto básních objeví Pivoňka různé šifry, které vyluští s pomocí křížovkářských kódů a s pomocí Boženky. Autoři v ději podrobně představili čtenáři postupy řešení (v jedné jednodušší šifře je například řešení v prvních písmenech každého řádku).

Děj románu je také plný písniček a popěveků z žižkovských tančíren i barů pro bohatou společnost. Tento hudební a básnický doprovod dokresloval celkovou atmosféru již vzdálené doby.

Svět lepší společnosti popsali Zábrana a Škvorecký s nadsázkou a humorem, ale *skrze komiku nechal (Zábrana) vystupovat její zkaženost* (HONZÍK, 1963: s. 2) a i když je kniha veselá a má barvitý děj, obsahuje i smutnější a kritičtější pasáže. Zábrana k tomu psal (ZÁBRANA, 1962: s. 1): „Každá pohádka má i svou morálku.“ Motivem k vraždě jsou tady peníze. Touha po finančním zajištění dokázala zničit i přátelství.

Další dvě části svého detektivního seriálu o dr. Jaroslavu Pivoňkovi, *Vražda se zárukou* vycházejí v roce 1964 a *Vražda v zastoupení* v roce 1967, jsou časově posunuty dopředu a knihy umístěny do období druhé republiky a protektorátu.

Autoři se tak pokusili zachytit tíživou atmosféru konce třicátých a počátku čtyřicátých let v Československu, znamenalo to však také částečný odstup od žánru parodie. Oleg Sus v recenzi *Krimi + crazy + dějiny?* píše: „Ztrácí původní svěží spontánnost, ... z důvodu silněji pronikajícího historismu začala nenávratně mizet vlastní domovská půda pro recesi a parodii,“ (SUS, 1967a: s. 83).

Sus celou trilogii nazval *román revue* (SUS, 1963: s. 10). Popisoval ji jako detektivní pásmo, které nedbá dané formy a obsahuje řadu přeskoků a efektů, přepestrou síť dějů, postav i vztahů. „Klasicizujícímu puritanismu se to líbit nemusí,“ píše Sus (1964b: s. 4). Brání pojetí *parodizující revuálnosti* proti kritice Aleše Hamana, který napsal, že detektivní zápletky je ve *Vraždě se zárukou* jen *záminkou*

k dějepisnému výkladu a plytkému filosofování a chce tak čtenáře vychovávat (HAMAN, 1964: s. 140). Blahynka zase píše, že *Zábrana napsal jakési pseudodetektivní obrazy ze života, pitoreskně mísící žánry* (BLAHYNKA, 1966: s. 200).

Celá trilogie byla neobvyklým experimentem nejen na poli psaní detektivek, ale v celém literárním kontextu. „Propojovala detektivní postupy s historickou, satirickou či psychologickou prózou.“ (DĚJINY, 2008a: s. 506). Celek je navíc ještě obohacen o lyrické pasáže, různé popěvky nebo textové hříčky a zakódovaná sdělení. Vznikla tak skutečně mnohohrstevnatá próza založená na principu detektivky.

Článek *Ohrožuje realismus detektivku?* (1963)

Škvorecký polemizoval s názorem, že realismus znamená kvalitativně vyšší stupeň ve vývoji detektivky. Pochyboval o budoucnosti takové detektivky. Chápal realismus jako krok zpět, a ne krok dopředu. V roce 1963 proto v *Hostu do domu* publikoval článek *Ohrožuje realismus detektivku?*, v němž tvrdil, že realismus v detektivce má *blíž ke kriminalistickým románům a pitavalům z 18. století než k pravé detektivce* (ŠKVORECKÝ, 1963: s. 501). Detektivku podle něj charakterizovala fantazie, a ne realita. Tyto dvě oblasti se měly odlišovat, a ne směřovat, nebo *vznikne pouze polovičatý psychologický román o zločinu* (ŠKVORECKÝ, 1963: s. 501).

Škvorecký píše (1963: s. 501), že detektivka je hra s pevně danými pravidly. Kouzlo detektivky podle něj nespočívalo v líčení hrůzných vražd, ale v pohádkové osobnosti detektiva, který je *vším, čím člověk ve skutečnosti není* (ŠKVORECKÝ, 1963: s. 501). Reálné zachycování prostředí ani psychologické kresby postav neměly být pro detektivku stěžejní. Realismus měl v detektivce svou roli, ale tato role byla dle jeho názoru podružná.

Čtenáři, který západní tradici dobře neznal, Škvorecký v článku představoval hrdiny těchto detektivek (hypochondrický Belgičan Hercule Poirot, stará panna slečna Marplová, melancholický detektiv Phil Marlow, právník Perry Mason¹⁹), kteří nestárnou, stejně jako nestárnou samotné detektivky. Byli to filmové hvězdy nebo pohádkoví hrdinové, které mohl čtenář obdivovat. Detektivka byla podle

¹⁹ Slečna Marplová byla kromě Poirota další postavou detektivek Agathy Christie, Perry Masona americký autor Erle Stanley Gardner.

Škvoreckého *romantickým výtvořem umělecké geniality autorovy* (ŠKVORECKÝ, 1963: s. 502).

Škvorecký zpochybnil i roli logiky. Píše (1963, s. 504): „S tou by to pod lupou kritiky špatně dopadlo.“ Zdánlivě logické zápletky byly často přitažené za vlasy, ale například čtenářům detektivek Arthura Conana Doylea to nikdy nevadilo. V *Nápadech čtenáře detektivek* Škvorecký o Holmesovi napsal (ŠKVORECKÝ, 1965, s. 55): „V jeho stínu ztrácí důležitost melodramatické vedlejší postavy, za vlasy přitažené zápletky a za vlasy ještě přitaženější řešení. Magická impozantnost zastíňuje i všemožné prohřešky proti detektivní fairplay, povážlivé trhliny v jeho logice, nesrovnalosti v chronologii jeho životních osudů, všechno.“

Škvoreckého článek byl dalším krokem dopředu ve vývoji detektivního žánru a předznamenal jeho knihu *Nápady čtenáře detektivek*, kde své názory na postavení detektivky sepsal souhrnně. V návaznosti na Škvoreckého již detektivka neměla být politickou záležitostí. Autoři i kritici se přidávali na tu či onu stranu a vznikly tak dvě odlišné linie v chápání detektivky. Postupně však stále více sílila podpora návratu ke kořenům detektivky bez inovativních tendencí.

Nápady čtenáře detektivek (1965)

Kapitoly své budoucí knihy začal publikovat časopisecky od roku 1964. Nejprve vyšla v *Knižní kultuře*²⁰ její část, *Jak se lidé vraždí*. V první polovině roku 1965 byly další části publikovány na pokračování v časopise *Plamen*²¹ a ještě v tom samém roce vyšly eseje pod názvem *Nápady čtenáře detektivek* souhrnně v nakladatelství *Československý spisovatel*.

Kniha byla rozčleněna do kapitol pojmenovaných jako *Nápady*. Škvorecký tím chtěl sám sebe představit jako skutečného čtenáře detektivek, kterého detektivka zaujala i jako spisovatele a rozhodl se jí věnovat i na teoretické úrovni. *Nápadů* bylo v knize osm.

Samostatnou kapitolu věnoval pravidlům detektivní hry (*Nápad čtvrtý, Páter Knox neboli pravidla hry*) a detektivním klišé (*Nápad sedmý, Záhada zamčeného pokoje neboli jak se lidé vraždí*). Pravidla a klišé totiž tvoří základ detektivky pojaté jako hra, kterou Škvorecký vyzdvihoval. Za nejproslulejší pravidla pokládal

²⁰ *Knižní kultura* I, 1964, č. 10, s. 386–389.

²¹ *Plamen* VII, 1965, č. 2 (s. 32–45), č. 3 (s. 91–109), č. 4 (s. 77–94), č. 5 (s. 103–112), č. 6 (s. 79–88).

Škvorecký desatero anglického pátera a příležitostného autora detektivek Ronalda Knoxe.²² Jeho pravidla usměrňovaly role náhody nebo nadpřirozených sil v detektivkách a nepřipouštěly nečestnou hru autora se čtenářem. Čtenář měl mít možnost celou dobu sledovat detektivovy kroky vedoucí k dopadení pachatele.

Známé detektivní klišé, o kterém Škvorecký v knize píše, je tzv. *záhada zamčeného pokoje*. Jde o to, že zločin byl spáchán v místnosti, která byla zcela uzavřená zevnitř a z které nelze uniknout, a kde se přesto našla mrtvola bez pachatele. Detektiv musel předně odhalit způsob, jak se vůbec vrah mohl na místo činu dostat a vraždu spáchat. Někteří teoretici detektivky i praktiční autoři detektivek dokonce sestavovali různé seznamy možností, jak je možné vraždu v zamčeném pokoji odůvodnit.

Mezi další klišé detektivky patřilo, že vrahem byla nejméně podezřelá osoba. Škvorecký (1965: s. 139) píše, že zkušený autor detektivek Chesterton k tomu navíc zavedl, že *má být nejméně podezřelý alespoň jednou v silném podezření, z kterého je očištěn, ale na konci je usvědčen*.

Velký důraz, který Škvorecký v knize kladl na výklad různých detektivních zákonitostí, svědčil o tom, že již necítil potřebu vykládat detektivku jako obhajobu tohoto populárního žánru. Ve své knize se nezaměřoval na společenskou angažovanost detektivky a na to, aby zdůvodnil, proč by měla patřit do socialistické literatury. Detektivka byla v jeho očích žánr svébytný, který neměl být využíván pro jakékoli účely. Škvorecký detektivce nepřirazoval pozici nižší nebo vyšší, byl to podle něj žánr vhodný právě pro zábavu a odreagování. Čtenář ji čte pro zábavu, chce se bavit schopnostmi detektiva, žasnout nad možnostmi lidského rozumu a rád se nechá napínavým dějem unést do pohádkového světa, kde detektiv vždy vyhrává nad zločincem.

Škvorecký v knize provedl čtenáře podrobnými dějinami detektivky a ukázal mu tak, jak se její podoba proměňovala. Každá kapitola byla nazvána podle jednoho slavného spisovatele, jejich prostřednictvím pak Škvorecký procházel dějinami detektivky a zkoumal její různé aspekty. Věnoval se autorům jako Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, Charles Dickens, Sir Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Dorothy Sayersová a mnohým dalším. V některých kapitolách

²² Knox je čtenářské veřejnosti znám hlavně z knihy *Hříchy pro pátera Knoxe*. Vyšla sice až v exilu v roce 1973, ale Škvorecký některé povídky z ní publikoval ještě v Československu před rokem 1968. Byla založena na principu, že v každé z deseti povídek bude porušeno jedno z páterových pravidel.

autor představil také jednotlivá pojetí detektivky a jejího vzniku, například *Nápad první, Edgar Allan Poe neboli zrod detektivky z poezie, Nápad druhý, Wilkie Collins neboli zrod detektivky z klasického románu, Nápad pátý, Dashiell Hammett neboli zrod detektivky z reality* apod.

V první kapitole představil zakladatele detektivky Poea a jeho pojetí vzniku detektivky z poezie. Poe se zabýval poezií a pokládal báseň za vysoce racionální žánr, který vyžaduje od autora dokonalé promyšlení, aby mohl závěr vyústit v překvapivou pointu. Z tohoto básnického postupu odvodil i postup psaní detektivek. Báseň ani detektivka nebyly žánry, které bylo možné psát spontánně a vymýšlet zápletku až během psaní samého. Aby spisovatel detektivek dokázal napsat správnou detektivku, musel si nejprve vymyslet vraždu se všemi podrobnostmi (kdo ji spáchal a proč, jakým způsobem to udělal, jak zahladil stopy, jak unikl) a až potom mohl začít psát. Detektivka začínala odhalením vraždy a děj šel k jejímu odhalení. To, co autor detektivky musel mít vymyšleno nejdříve, je zde až úplně na konci. Tento postup Škvorecký nazval *psaní pozpátku* (ŠKVORECKÝ, 1965: s. 16).

Od časů Poea se detektivka několikrát proměnila, ale Škvorecký pokládal její prapůvod v Poeovi za její jedinou opravdovou tvář. V devatenáctém století se o detektivní společenský román pokoušeli Wilkie Collins a Charles Dickens, ve dvacátých letech dvacátého století se americká *drsná škola* snažila detektivku zrealističtít a nyní se inovativní tendence objevily i v české literatuře. Podle Škvoreckého ale již vývoj ukázal (po každém inovativním období zamířila cesta detektivky vždy zase k tradici), že realismus, politika nebo sociální problémy do detektivky nepatří. Škvorecký (1965: s. 146) o svém vztahu k pokrokovým tendencím píše: „Bohužel, musím přiznat, že sám cítím jakýsi podrážděný odpor k pokroku na tomto poli. Vpád lásky, humoru, politiky a sociologie do detektivky naplňuje její přívržence hněvem. Dejte nám velkého detektiva v čisté formě ... dejte nám hádanku, klíče k záhadě, dedukci a řešení – a ozdobné sarapatičky si nechte!“

Společensko-kritický apel tedy podle autora nikdy nebyl tím, co čtenáře na detektivkách přitahovalo, stejně jako je nepřitahovaly popisy vražd, jak se domnívali její kritici. Podstata detektivního románu tkvěla podle něj (ŠKVORECKÝ, 1965: s. 9) v tom, že je zcela samoúčelně zábavná, píše a čte se pro zábavu. Zábavnost je nejdůležitější a vlastně jedinou funkcí detektivky.

Škvorecký používal při vymezení detektivky příměry jako hra nebo pohádka. Detektivka pro něj byla jakási soutěž mezi vrahem a detektivem o to, kdo má lepší

schopnosti, zda uměl vrah lépe stopy zahlazovat nebo detektiv je objevovat. Úkolem čtenáře bylo jít po těchto stopách a snažit se odhalit vraha. Právě mnohdy nepatrné stopy byly vlastním předmětem hry a tedy neodmyslitelnou součástí detektivky. K podstatě detektivní hry patřilo i to, že by čtenář neměl sám odhalit vraha před koncem příběhu, to bylo záležitostí detektiva.

Zločin, v reálném životě sociálně-patologický čin, byl v detektivce také jen součástí hry a zdrojem dobrodružství a zábavy, protože nešlo o zločin skutečný, ale jen o neutrální literární motiv. Škvorecký (1965: s. 62) vysvětluje, že mrtvolky jsou v příběhu jen neutrální rekvizitou a vrah není nebezpečným sociopatem, ale protihráčem detektiva a zároveň čtenáře.

Důvody, proč šlo v detektivce téměř vždy o případ vraždy (a ne třeba jen o loupež), rozebírá Škvorecký v *Sedmém nápadu* své knihy (*Záhada zamčeného pokoje, neboli jak se lidé vraždí*). Škvorecký (1965: s. 124) k tomu píše: „Moderního čtenáře, zdá se, začne logika zajímat teprve tehdy, když je trochu pokropená krví.“ Tedy, šlo-li v románu o vraždu a pátrání po vrahovi, měl čtenář pocit, že nevynaložil svou duševní námahu zbytečně.

S pohádkovou podstatou zločinu v detektivce souvisely i její motivy, které byly velmi slabé a v reálném životě by rozhodně nestačily jako důvod k tomu, aby někdo spáchal rafinovanou vraždu. V detektivkách navíc často vraždili běžní spořádaní lidé (stařenky, doktoři). Vraždili totiž pro zábavu (čtenáře) a protože, jak píše Škvorecký (1965: s. 125): „jediným skutečným motivem je čtenářská poptávka.“

Smrtící zbraně vrahů byly v detektivce proto, aby čtenář žasl nad jejich rafinovaností a originalitou. Škvorecký (1965: s. 134) zdůrazňoval: „Čím fantastičtější způsob vraždy nebo vražedná zbraň, tím lépe.“ Hlavní pořád bylo, aby si detektiv co nejvíc lámal hlavu, jak někdo spáchal zločin, který snad ani spáchat nešel. V detektivním díle E. A. Poea *Vraždy v ulici Morgue* (1841), je vrahem dokonce orangutan.

Detektivku ozvlášťovaly přísná pravidla, klišé i rafinované zločiny, ale tím nejdůležitějším a nepostradatelným prvkem byl podle Škvoreckého vždy detektiv (Škvorecký ho nazývá *Velký detektiv*) a jeho charakteristice věnoval velkou část své knihy. *Velký detektiv* byl pro něj něco jako filmová hvězda, charismatická a obdivuhodná osobnost, která někdy zastíňovala vlastní příběh a stávala se vlastně příběhem samým (například fenomén osobnosti Sherlocka Holmese). Představoval ztělesnění rozumu, analýzy a dedukce, logiky a pozorování. To vše na něm mohl

čtenář obdivovat a po nitce jeho dedukcí postupovat až k vyřešení případu. Byla to vlastně bytost vyššího řádu, v podstatě pohádková, a proto neomylná.

Specifickou vlastností takového detektiva byla jistá výstřednost, vždy se něčím vymykal většinové společnosti. Výstřednost se mohla týkat vzhledu, způsobu bydlení, chování (chevalier Dupin Allana Edgara Poea se štítil denního světla, inspektor Cuff Wilkieho Collinse má až excentrickou zálibu v růžích, Hercule Poirot Agathy Christie je hypochondr, kterému vadí sebemenší průvan, Sherlock Holmes Arthura Conana Doylea je zase morfinista, atd.).

Dalším specifikem osobnosti detektiva byl jeho konflikt s policií. *Velký detektiv* vždy pohrdal představiteli místní policie a jejich metodami. Historie detektivek byla spíš historií soukromých detektivů (Sherlock Holmes, Hercule Poirot) nebo detektivů-amatérů (tím byl i chevalier Dupin, praotec všech *Velkých detektivů*, kterého stvořil Edgar Allan Poe), kteří pátrali po zločinci sami na vlastní pěst. Profesionální policie neměla v těchto detektivních příbězích nárok rovnat se velikosti a genialitě detektiva. V některých detektivkách se sice vyskytl geniální policista, ale i ten býval díky své individualitě jakoby mimo policejní aparát (takový je například inspektor Cuff).

Policie bývala charakterizována jako značně omezená, nebýt soukromého vyšetřovatele, nikdy by pachatele neodhalila, nebo by zatkla nevinného. Tato policie při svém pátrání přehlížela stopy, ať už z neschopnosti nebo z nedbalosti, případně z obyčejného nezájmu. Tento motiv vyústil v *boj detektiva na dvou frontách – proti zločinu a proti zaujaté policii* (ŠKVORECKÝ, 1965: s. 27). S tím souvisel i motiv neprávem podezíraného, kterého pak musel detektiv očisťovat, protože ho policie obvinila neprávem.

Policie v detektivkách představovala oficiální státní moc a právo, ale Škvorecký (1965: s. 29) píše, že právo je natolik abstraktní pojem, že v člověku nevzbuzuje touhu ho naplňovat. Někdo, jako *Velký detektiv*, stojící mimo jakýkoli zákon, ale který se angažoval v pátrání jako samostatná osobnost toužící po spravedlnosti, tuto touhu v sobě měl. Detektivka byla v tomto parametru *odrazem jakési obyčejné lidské touhy po absolutní spravedlnosti, kterou nemohla žádná policie zajistit*, píše Škvorecký (1965: s. 28).

Dalším typickým prvkem klasických detektivek byla postava detektivova partnera. Býval jeho přítelem nebo spolupracovníkem, ale v postřehu za ním hluboko zaostával. Sloužil v ději k tomu, aby v kontrastu s jeho omezeností ještě více vynikly

geniální schopnosti jeho partnera. Dialog mezi protagonistou a jeho přítelem, tzv. *watsonem* (podle dr. Watsona, přítele Holmese), tvořil velkou část pátrání, ve svých rozhovorech rozebírali různé stopy, kterým přišli na kloub. Probíhaly většinou tak, že hlavní hrdina v nich poučoval svého přítele, který si podle něj jasných stop nevšímal.

Každý autor detektivek si vytvořil svého vlastního *Velkého detektiva*, někdy jich bylo i více, např. u Agathy Christie (paní Marplová, Hercule Poirot). Nejznámější velký detektiv byl Sherlock Holmes od spisovatele Arthura Conana Doylea. Další vytvořili například Rex Stoud (Nero Wolfe), Erle Stanley Gardner (Perry Mason), Dorothy L. Sayersová (Lord Petr Wimsey) nebo Gilbert Keith Chesterton (otec Brown). Každý byl v něčem specifický, něčím pro čtenáře zajímavý. Ke každému geniálnímu detektivovi připadal i přihloupý přítel, *watson*, který byl ve vztahu k němu ve vyprávění téměř nepostradatelný.

Škvorecký (1965: s. 56) byl přesvědčen, že postava *Velkého detektiva* je samotným smyslem detektivního žánru. Detektivka, ve které byl individualistický detektiv upozaděn policejním aparátem a kolektivismem, ztratila svůj původní význam. Socialističtí autoři *Velkého detektiva* odsouvali do pozadí a snažili se děj podat jako oslavu práce Veřejné bezpečnosti, tedy kolektivu. Podle Škvoreckého (1965: s. 31) tímto krokem *detektivka ztrácí svou poetickou podstatu, svou ozvěnu pohádky, absolutní spravedlnost mění v trapný proces práva vynucovaného v soudních síních a věčný zápas Dobra se Zlem se stává vyličením jednoho druhu lidské práce.*

Pro budoucí vývoj detektivky se ukázaly důležité dvě Škvoreckého myšlenky. Za prvé to byla jeho charakteristika postavy detektiva a jeho přítele *watsona* a za druhé názor, že detektivka je intelektuální hra, v níž čtenáře baví osobnost hlavního hrdiny, *Velkého detektiva*.

Nápady čtenáře detektivek byly velmi dobře přijaty čtenáři a dočkaly se tak několikerého vydání a rozšíření. Již v roce 1967 vyšlo druhé vydání rozšířené o *Devátý nápad*, který obsahoval pro větší přehlednost tématu medailonky jednotlivých detektivních autorů průběhu celé detektivní historie s přehledem jejich děl a popisem, jak přispěli k vývoji detektivky (*Vypravěči těch pohádek neboli Kdo je kdo?*).

Škvorecký se detektivnímu žánru věnoval i v exilu, proto do torontského vydání v roce 1988 pronikla kapitola nazvaná *Objev v Čapkovi*, původně anglická přednáška z roku 1974, která pojednávala o nevysvětlitelné záhadě v povídce *Šlépěj*

z *Božích muk*. Do českého vydání v 1993 byla zase přidána kapitola *Poe aneb dobrodružství v literární vědě*, kde se autor tematicky vrací k otci detektivky, kterému se již věnoval.

V posledním vydání z roku 1998 byl před samotný výklad knihy zařazen přepis článku *Ohrožuje realismus detektivku?* z měsíčníku *Host do domu* z roku 1963, ve kterém Škvorecký poprvé popsal svůj vztah k detektivce a zpochybnil dosavadní výklady o nutnosti realismu v tomto žánru.

Také kritické ohlasy na Škvoreckého knihu byly již po prvním vydání vesměs pozitivní, což svědčilo o tom, jak se chápání detektivky mezi koncem padesátých let a rokem 1965 proměnilo. Škvorecký své dílo nepodal jen jako čistý výklad o dějinách detektivky, ale, jak upozorňoval František Všeticka ve své recenzi na tuto knihu, i samotný výklad byl podán jako detektivka. Píše: „V každém svém eseji jakoby odhalí nějakou dosud neznámou záhadu,“ (VŠETICKÁ, 1966: s. 56).

Podle jiného recenzenta Karla Kostrouna (KOSTROUN, 1965: s. 12) jsou *Nápady čtenáře detektivek* především *obhajobou hodnot, které detektivka vytvořila, zároveň jsou obranou před dnešní praxí, která pokládá za detektivku kdeco (třeba jen domácí trochu napínavé, špionážní, kriminální, exotické dílo)*. Kostroun navíc ve své recenzi Škvoreckého snahu o obhajobu tradiční detektivky rozšiřuje na obhajobu práva každého spisovatele na libovolný výběr látky a tématu a celku literatury na rozmanitost a mnohostrannost. Tento názor charakterizoval vztah k literatuře v letech uvolnění.

Poněkud kritičtější byla paradoxně recenze Olega Suse, který jinak zastával k detektivce přístup velmi blízký Škvoreckému. Tomu se totiž Škvoreckého způsob psaní výkladu zdál příliš zmatený. Popisuje ho jako *montáž osobní poetiky s torzy obecné nauky o detektivce* (SUS, 1966: s. 4) a o jeho četných citátech a odkazech na množství autorů se vyjadřoval jako o *citátománii*. Škvorecký se podle něj nechtěl zatěžovat systematickým výkladem a dal přednost zábavnosti před přehledným poučením. Kniha tak jako celek působí chaoticky a není z ní příliš jasné, co vlastně je pro Škvoreckého stěžejní.

6. Detektivka jako oddechová četba. Léta 1964–1969.

Druhou polovinu šedesátých let charakterizoval na jedné straně odklon od pojetí socialistické detektivky a na straně druhé rostoucí příklon k detektivce jako oddechové četbě. Literatura jako celek se oprostovala od ideologického svazování a tato svobodnější atmosféra postihla i detektivku. Požadavky, které byly kladeny na socialistickou detektivku, se ukázaly jako neživotné a celková podpora socialistické detektivky nebyla mezi spisovateli a teoretiky tak velká, aby se její vize udržela. Noví mladí spisovatelé se zájmem o detektivní žánr, kteří se začali psaní detektivek věnovat (Václav Erben, Josef Škvorecký, Jan Zábrana a další), o poznání více věřili životnosti klasického pojetí. Detektivka ve smyslu tradiční anglosaské detektivky neměla jiné ambice než bavit, měla svá pravidla a své zákonitosti, které by měl každý autor ctít. S její náplní se neztotožňovaly politické a výchovné cíle.

Stále více se objevovaly hlasy (Josef Škvorecký, Jiří Marek, Václav Erben), které říkaly, že detektivka byla pro čtenáře vždy atraktivní právě pro svou schematizovanou podobu a společenskou nezávažnost. Nikdy to nebyl hlubokomyslný žánr, který by chtěl dosáhnout celospolečenského významu. Ani takovým být nechtěl. Jiří Marek v článku *Plný stůl detektivek* (MAREK, 1967: s. 205) podstatu detektivky vystihuje takto: „Detektivka je zde vždycky proto, aby vzrušovala a napínala, aby trochu překvapovala (ale zase ne moc!) a připíná si název *nenáročné četby* s hrdostí, i když je to třeba četba velmi náročná.“

Václav Erben v článku *Detektivka jako hra* ke společenskému potenciálu detektivky píše (ERBEN, 1968: s. 671): „Primitivní jsou hlasy volající po hlubším společenském dopadu detektivky, nebo ty, které v ní cítí nemožnost takového dopadu, a proto detektivku zavrhnou. (...) Společenský dopad detektivky nemůže být jiný než u kteréhokoli uměleckého díla.“

Úsilí socialistických spisovatelů sláblo, ale snaha zachovat detektivku jako součást umělecké literatury trvala dál. Detektivka měla být nadále oddychovou četbou, která je psaná i čtená pro zábavu. Zároveň už neměla nikdy stát na okraji literatury, měla zůstat v jejím středu a naplňovat požadavky umělecké prózy, tak jak si to přáli zastánci socialistické detektivky. Návrat k braku nepřipouštěli ani spisovatelé, kteří zastávali klasické pojetí. O vztahu literárních historiků k detektivce Jiří Marek (1967: s. 205) píše: „Detektivka se už stala žánrem všeobecně uznávaným, jemuž věnuje svoji pozornost i literární historici.“

Detektivka jako nový žánr umělecké prózy začala zajímat čím dál větší množství spisovatelů. Stala se pro ně výzvou k autorským pokusům o originální českou detektivku, Chtěli psát detektivní prózy se zajímavou tematikou v osobitém prostředí, které budou splňovat všechny požadavky na správnou detektivku. Měly to být detektivky řemeslně dokonalé ctící normu žánru.

Literáti už nemuseli obhajovat oprávněnost detektivky v socialistické kultuře. S tím souvisela i změna zájmu, od problematiky společenské angažovanosti se hlavní zájem teoretiků i spisovatelů přesunul ke konkrétní tematice a zpracování. Pokusit se napsat přes přísná pravidla originální detektivku byla výzva pro zkušené autory umělecké tvorby.

Mnoho již zavedených spisovatelů se v této době pokusilo svou tvorbu zpestřit napsáním detektivky (například Edvard Valenta, Pavel Nauman, Jan Trefulka a další). Pohnutky měli různé, od zájmu vyzkoušet něco nového až po finanční důvody, detektivky totiž mívaly vysoké náklady. Například Edvard Valenta v rozhovoru s Františkem Hamplem pro *Nové knihy* řekl (VALENTA, 1965b: s. 4): „Začal jsem ji psát, aby děti byly na studiích finančně zajištěny.“

Zároveň se začínali profilovat detektivkáři, autoři, pro něž se detektivka stala hlavním žánrem a kteří se psaním detektivek živili (Václav Erben nebo Hana Prošková). Bylo to přirozeným důkazem proměny přístupu. Nejprve musel žánr v literatuře zakořenit, a když se stal přirozenou součástí literatury, mohli se vydělit autoři, kteří se věnovali jen jemu. Pro své detektivky vymysleli vlastní postavu detektiva, který pak provázel čtenáře všemi případy. Navázali na detektivní prózu šedesátých let, ale vnesli do ní fenomény populární kultury jako sériovost, či právě postavu detektiva postrádajícího osobní vývoj a zapojení do historického času.

O stále větším významu přikládáném detektivce svědčí literární hra, do níž se pustila redakce *Literárních novin*. V létě roku 1964 zde vyšla na pokračování (od 11. 7. do 12. 9.) zvláštní detektivka nazvaná *Vražda v redakci*. Tato série byla neobvyklá tím, že se na její tvorbě podílelo více autorů a to tak, že žádný nevěděl dopředu, jak bude detektivka vypadat. Každý z nich měl za úkol napsat pouze určitou část a další na něj navázal. Musel reagovat na předchozí díly, ty rozvíjet a také přinést nové motivy, které zase rozvinul jeho nástupce.

Na zpracování se podíleli autoři detektivek ale i autoři, kteří se detektivkám přímo nevěnovali: Pavel Hanuš, Ivan Klíma, Alexandr Kliment, Milan Kundera, Karel Michal, Milan Schulz, Josef Škvorecký a Ludvík Vaculík.

Příběh *Vraždy v redakci* se odehrával přímo v redakci *Literárního týdeníku* a jeho hlavním hrdinou je redakční nováček Jiří Nedvěd. Ten postupně najde v nepoužívané redakční místnosti dvě mrtvolky, kolem kterých se začne točit zpočátku skoro absurdní příběh, který končí odhalením vraha uvnitř redakce, který si pomoci jí chtěl zajistit, že nevyjdou najevo jisté stíny v jeho minulosti. Příběh má všechny základní rysy žánru, tajemnou vraždu, jež je řešena logickými myšlenkovými postupy, detektiva-amatéra (toho v příběhu ztělesňuje přítel Nedvěda Arzen Mohyla, detektivova omezenějšího přítele zde hraje hlavní hrdina Jiří Nedvěd), pasivní policii i zajímavou pointu. Navíc je *Vražda v redakci* vyprávěna s nadsázkou a humorem, odpovídajícím zvolené formě hry.

Herní možnosti žánru zdůrazňovali i mnozí další autoři, například Václav Erben. Hru považoval za samozřejmou součást života každého člověka, za jeho přirozenou potřebu. K této lidské potřebě patřila dle jeho názoru i detektivka. Erben (1968: s. 670) píše: „Detektivka je podle mého soudu hrou a jako taková je a zůstává nutně iracionální.“ Realismus do detektivky nepatřil, byl její součástí jen formálně. Detektivka je hra, a tak její půvab nebyl v realističnosti, ale v obratně rozehraném příběhu, který vznikl v hlavě autora, protože detektivku nepíše život, ale autor, stejně jako v pohádce. „Detektivka umožňuje ohňostroj kombinací, příběhů, charakterů,“ (ERBEN, 1968: s. 671). V tom byla dlouhodobě atraktivní pro čtenáře i autory.

Detektivku jako hru mezi autorem a čtenářem chápal Jiří Marek. Podle něj se autor v detektivce snažil čtenáře vtáhnout do děje, aby se ztotožňoval s detektivem, který v příběhu vyslýchá, dedukuje a odhaluje, pak je detektivka jakýsi druh dialogu mezi autorem a čtenářem. Marek (1967: s. 207) píše: „Je to tvůrčí účast, i když do jisté míry falešná, je to hra na účast, protože jsem přece jenom závislý na tom, kam mne autor vede a co mi k objevení předloží.“

Detektivka byla kromě hry připodobňována také k pohádce. První, kdo použil pro detektivku termín pohádka pro dospělé, byl Jan Zábrana. Na jeho pojetí se odvolával Josef Škvorecký a následně i Zdeněk Pochop ve svém článku *Pohádky pro dospělé v Literárních novinách*. Pochop navazoval na pojetí obou autorů a psal, že detektivka se odehrává v pohádkovém světě, kde bojuje dobro se zlem a nakonec vítězí pravda a právo. Dobru pomáhá zvítězit geniální nadlidská postava detektiva (POCHOP, 1966: s. 43).

Pod vlivem velkého rozruchu kolem detektivky a snah o její vrácení do celku literatury se začalo detektivek vydávat čím dál víc. Při velkém zájmu čtenářů,

liberalizaci ediční praxe a větším důrazu na její komerční rozměr si nakladatelství mohla dovolit vydávat je ve velkých nákladech. Dalo se dokonce hovořit o určité nadprodukci. Vydávaná produkce tak ne vždy dosahovala alespoň průměrné kvality a množství knih, které vycházely, vedlo k nepřehlednosti v této oblasti. Problémem byla stále méně ideologičnost a stávala se jím právě kvalita.

V roce 1966 vydal Jiří Opelík v *Literárních novinách* svůj článek o stavu české prózy *V próze se nebydlí*, v němž uvažoval nad kvalitou současné české prózy v kontextu celé kultury, tedy i ve vztahu k filmu, televizi a publicistice.

Podle Opelíka se právě v literatuře odehrával *diferenciační proces* (OPELÍK, 1966: s. 5). Próza ztrácela svoji zábavnou a rekreační funkci, a tím i vlastnosti masového umění. Ukázalo se totiž, že humornou složku, hlavně situační komiku, zvládal například film mnohem lépe. Proto se podle Opelíka tento prvek ze samotné literatury vytrácí. Jedinou oblastí, kde se literatura ještě důsledně uplatňovala jako rekreace, byla právě (hojně vydávaná) detektivka. Vypadá to, píše Opelík (1966: s. 5), „jakoby se celá rekreační funkce beletrie přesunula na bedra detektivní prózy – detektivka byla jejím posledním útočištěm v próze.“

Podobné argumenty vznesl i Zdeněk Pochop. Všichni, jak čtenáři, tak i autoři, byli unaveni vážnou prózou, z které se vytrácela prostá *rozkoš krásně si počít* (1966: s. 4). Právě tato zábavní funkce se stěhovala do okrajových žánrů, mezi které patřila i detektivka.

Marek v článku *Plný stůl detektivek* uvažuje o *inflaci* (MAREK, 1967: s. 205), která *do detektivek* vnáší stále se opakující zápletky a náměty. „Velmi brzy ale přijde doba, kdy bude trh detektivkami přesycen a pak už se sám pročistí od nedobrych knih a zůstanou jen ty skutečně dobré,“ prorokuje Marek (1967: s. 207). Za problém ale považoval také to, že se autoři pod tlakem vzrůstající konkurence snaží být za každou cenu originálnější a hodně experimentují. Detektivka ze své podstaty podle něj neměla nikdy ráda novátorské počiny. Podobně se vyjadřuje ke stavu české detektivní prózy i Oleg Sus v recenzi *Literatura „s napětím“* v *Kulturní tvorbě* (SUS, 1964: s. 13).

V záplavě vydávaných detektivek se objevovaly průměrné i podprůměrné kusy (např. Jaromír Šavřda, *Půjdeš, nevrátíš se*, 1964), ale i detektivky kvalitní často napsané autory, kteří se věnovali i jiným literárním žánrům než detektivce. Právě ti zajistili dekáde šedesátých let její specifické postavení ve vývoji detektivního žánru.

Žánrová různorodost v detektivkách

Velká část spisovatelů detektivek v šedesátých letech sázela na postavu detektiva. Vycházeli ze zásad klasické detektivky, která se bez postavy detektiva, který v sobě ztělesňuje vítězství rozumu a logiky a je téměř nadlidskou postavou, neobejde. Problémem ale bylo, jak tuto postavu v českém prostředí pojmout.

V tradičních anglosaských detektivkách byl hrdinou hlavně detektiv–amatér, který stál mimo oficiální policejní aparát. Byl to často soukromý detektiv najímaný ke konkrétnímu případu místo policie. Soukromé detektivní agentury a soukromí detektivové ale v této době v českém prostředí nefungovaly, proto ani zde nemohli autoři čerpat motivaci. I když byla detektivka fikce a pohádka, ve své podstatě vyžadovala reálné prostředí.

Podle Zdeňka Pochopa byl hlavní problém v tom, že mezi autory i čtenáři panovala tradiční nechuť k oficiální policii. Souviselo to i se samotnou podstatou detektivky, jako pohádky pro dospělé, i podstatou detektiva: pohádkového rytíře, který je schopen bojovat pro pravdu a dobro proto, že chce, a ne proto, že je to jeho práce. Většina spisovatelů z těchto důvodů raději vymýšlela postavu soukromého detektiva. Tak se ale vystavovali nebezpečí, že bude jeho postava působit v podmínkách socialismu nevěrohodně (POCHOP, 1966: s. 4–5).

Václav Erben v článku *Detektivka jako hra* (1968: s. 672) nabídl tři možná řešení. V prvním případě je detektivem soukromá osoba, která se zapletla do případu vraždy ne vlastním přičiněním. Může se stát detektivem ze zvědavosti nebo z nadšení, ale nemůže se dostat k potřebným informacím, aby mohla pátrat. Nemá přístup ke kriminalistické technice, nemůže provádět standardní výsledky. Navíc je tu problém, kde najde člověk při svém občanském povolání čas k samotnému náročnému pátrání. Aby takový detektiv působil pravděpodobně, je nutné použít například detektiva-novináře, protože ten má přístup k informacím, nebo jiného zaměstnance, který by při své práci aspoň hypoteticky měl čas a možnosti pátrat. Takových povolání nebylo mnoho, ale autoři zkoušeli různá řešení. V detektivce Jana Klímy *Smrt má ráda poezii* tvoří pátrací dvojici novinář a teoretický fyzik, Jan Trefulka využil postavu penzisty, Hana Bělohradská postavu lékařky. Nejúspěšnější postavu detektiva-amatéra vymyslela Hana Prošková, malíře na volné noze.

I když mnozí autoři využívali k pátrání civilní osoby, byli si vědomi jejich omezené role pátrače a kombinovali často jejich pátrání s pátráním policie. Policie

má potom dle uvážení autora ve vyprávění větší či menší roli. Slouží tu ke shromáždění stop, ale hlavní důraz je kladen na postavu detektiva-amatéra, který případ vyřeší díky svým vlastnostem lépe nebo rychleji.

Druhou možností podle Erbena je, že autor přenesle svou detektivku do minulosti. V české literatuře byla velmi vděčnou dobou první republika (využili například Josef Škvorecký a Jan Zábrana ve *Vraždě pro štěstí*). Existovaly tu soukromé detektivní kanceláře i soukromí detektivové.

Pokud autor chtěl zasadit svou knihu do současnosti, musí problém soukromé osoby v roli detektiva řešit dál. Třetí, poslední a v českých podmínkách podle Erbena nejjednodušší možnost, je detektiv z řad policie. Jak píše Erben, *takový detektiv má prostě možnosti* (ERBEN, 1968: s. 672). Zároveň má i ten správný punc vážnosti a odpovědnosti.

I když však byl detektiv policistou, neznamenal to, že by se detektivka měla vrátit zpět k líčení kolektivní policejní práce jako v socialistické detektivce. Erben píše, že i takový detektiv je nutně postavou iracionální. Pokud by chtěl spisovatel psát o práci Veřejné bezpečnosti, vznikne dokument nebo román literatury faktu (ERBEN, 1968: s. 672). Detektiv-policista musel být i přes svou práci individualista a pracovat více než se svými spolupracovníky na vlastní pěst (např. kapitán Exner z detektivek Václava Erbena).

Originální a nosné postavy detektivů, které reprezentovaly skutečný návrat ke klasické detektivce, vymysleli zejména dva autoři, již zmíněný Václav Erben a Hana Prošková. Jejich detektivky měly charakter klasických sérií o *Velkém detektivovi*. Jejich detektivové v bezčasí detektivních příběhů žili několik desetiletí s neutuchající popularitou. Jinak šlo o postavy svým založením úplně odlišné.

Václav Erben do svých detektivek dosadil postavu kapitána Exnera. Mladý kapitán pražské kriminálky a vystudovaný právník Michal Exner byl skutečnou pohádkovou postavou, tak jak si ji Erben představoval. Byl koncipován v protikladu k pravidlům socialistické detektivky, Exner měl svou individualistickou metodu pátrání a svérázný životní styl. Místo spolupráce s kriminalistickým kolektivem se vždy spoléhal jen na vlastní hlavu.

Exner byl svým způsobem typickou postavou klasického detektiva, nekonvenčního kriminalisty. Věra Menclová o něm píše: „Tak jako Poirot miluje likéry z černého rybízu, lord Wimsey sbírá knihy, Exner nenechá na pokoji žádnou sukni, jezdí v bezvadném oděvu starou mercedeskou a je buzen svými podřízenými

v nejnemožnějších hodinách,“ (MENCLOVÁ, 1991: s. 64). Záliba v ženách, drahých autech a elegantních oblecích je u Exnera ukázkou pověstné výstřednosti *Velkých detektivů*.

I když je Exner policista, funguje vlastně úplně mimo policii. Sice má své spolupracovníky Beránka a Vlčka, ale pracuje sám a zvláštními technikami. Jeho pátrání je založeno na vyslýchání spousty osob, které se kolem případu objevily. Tyto dialogy byly základem Erbenových detektivek. Byly svěží a dynamické a dávaly ději spád. Ve *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945* o Exnerovi píší: „Erben představuje Exnera jako elegantního, duchaplného muže, který k řešení svých případů dospívá spíš pomocí ležérní konverzace než pracnými kriminalistickými metodami,“ (SLOVNÍK, 1995: s. 164).

I když má Exner nestandardní metody, je ve své práci úspěšný a dokáže vyřešit každý zamotaný případ. Má v sobě sympatickou drzost a rebelství, které čtenáři na svých hrdinech rádi obdivují. Exner je navíc vždy a za všech okolností dvorný k ženám, vyzařuje z něj optimismus a má smysl pro humor. Má trochu od všeho, co se čtenáři populární literatury líbí.

Jako správné klasické detektivky stály i ty Erbenovy na postavě detektiva. Postava příběh táhla, ale pokud by v knize kromě ní nic zajímavého nebylo, brzy by se omrzela. Erben ale svého Exnera nechává pátrat v každé knize v jiném atraktivním prostředí, které čtenáři zasvěceně popisuje. (pracoviště archeologů – *Poklad byzantského kupce*, 1964, *Vražda pro zlatého muže*, 1969, redaktorů - *Efektivně mrtvá žena*, 1970, vojenské prostředí - *Znamení lyry*, 1965, atd.).

Ve své druhé detektivce, která se odehrává ve vojenském prostoru (*Znamení lyry*, 1965), Erben demonstroval konec éry špionážních románů. I když k tomu zápleтка vybízela (byli zavražděni dva vysoce postavení důstojníci a ukradeny náboje do samopalu), Erben nenapsal špionážní román. Recenzent Milan Blahynka ho za to chválil. „Erben se naštěstí nedal dávno vyježděnou cestou, spolu se svým kapitánem Exnerem si sice pohrává s různými romantickými řešeními, ale koneckonců jde po méně efektním, obyčejném a - skutečném.“ (BLAHYNKA, 1966: s. 200).

Václav Erben se ukázal jako jeden z mála specialistů žánru v české literatuře. „Exnerovská série pokračující i v sedmdesátých a osmdesátých letech tvořila spolu s tvorbou Proškové páteř domácí produkce následujících desetiletí uchovávajíc v této neprestižní oblasti kontinuitu s duchem literatury šedesátých let a udržujíc relativně

vysoký standard původní detektivní četby,“ píše se v *Encyklopedii literárních žánrů* (ENCYKLOPEDIE, 2004: s. 112).

Autorka Hana Prošková za svého detektiva vybrala naopak čistého amatéra, malíře Horáce. Jeho partnerem v příbězích byl kriminalista poručík Vašátko.

Detektivem se Horác stal proti své vůli, když se mu podařilo vyřešit případ vraždy svého přítele s pomocí svých malířských znalostí (povídka *Měsíc s dýmkou* ve stejnojmenném souboru, 1966).

Civilně pojatý Vašátko pak vystupoval jako protiklad bohéma a umělce Horáce. Oba se střetávají a doplňují, přičemž „jeden z nich představuje pól vcítění a imaginace, druhý naopak praktičnosti a racionality,“ píše o nich Galík (1994: s. 52). Horác je psycholog, Vašátko věří faktům. Věra Menclová je charakterizuje takto: „Vašátko představuje racionalitu každodenního života, zatímco psychicky labilní Horác je obklopen tajemstvím a obdařen šestým smyslem,“ (MENCLOVÁ, 1991: s. 64). Vašátko je pro Horáce protihráč a zároveň spolupracovník. Hrabák v knize *Napínavá četba pod lupou* dokonce píše (HRABÁK, 1988: s. 122–123) o tom, že mají v jistém smyslu společné rysy a doplňují se. Vašátko není chladnokrevný racionalista, ale je lidský a samotářský a tím trochu vyvržený ze společnosti. Stejně jako Horác.

Prošková sice stvořila populární dvojici detektivů, ale jinak se vymykala tradiční podobě detektivky. Horác byl typický tím, že přistupoval k případům z psychologického hlediska, jakoby zevnitř. Používal intuici, cit, vmýšlení se do lidské duše, tedy prostředky, které v klasické detektivce nebyly žádoucí.

Prošková nezobrazovala zločince jako špatné lidi, ale skrze Horáce se snažila pochopit, co obyčejného bezúhonného člověka přivede do konfliktu se společností. Těžiště jejích příběhů netkvělo v postupném odhalování pachatele jako v jiných detektivkách, ale především v pátrání po příčinách zločinu. I když jde stále o detektivku, hlavní roli zde hraje člověk, „kterého shoda okolností, nešťastná náhoda nebo vlastní slabost dovede do krajnosti,“ (MENCLOVÁ, 1966: s. 2).

Velmi originálně pojala Prošková třetí povídku souboru *Měsíc s dýmkou* s názvem *Zvláštní případ*. Horác se zde sám stane vrahem. Jako všude u Proškové nejde o nečestnou vraždu, je to případ člověka, který vezme do vlastních rukou spravedlnost, když se nemůže smířit s tím, že někdo týrá bezbranné dítě. Prošková si byla vědoma, že porušila jeden ze zákonů detektivky (vrahem nesmí nikdy být sám

detektiv) a za tento přečin proti detektivní fair-play se omluvila čtenáři v doslovu (PROŠKOVÁ, 1966: s. 178).

V druhém souboru povídek *Černé jako smola* (1969) je Horác propuštěn z vězení a opět se setkává s Vašátkem. Tentokrát má k myšlení zločinců ještě blíž, protože jím byl sám, a svou znalostí jejich psychiky dokáže mnohdy Vašátkovi pomoci v pátrání.

Detektivky Hany Proškové by se daly přiřadit k psychologické detektivní próze. Podstatné v nich byly vnitřní motivy, které pachatele vedly ke zločinu, a mechanismus vyšetřování byl vždy jen kulisou příběhu. Hlavní roli hrála zvláštnost lidských povah a morální a psychologické pohnutky. Prošková zločince před čtenáři neodsuzuje, spíš v nich povzbuzuje lítost nad lidským osudem.

Hrabák (1986: s. 123) se snažil Proškovou porovnat s Erbenem. Píše, že Exner přistupoval ke zločinu zvenčí, v bezpečném odstupu rozumu, a úspěch pátrání malíře Horáce byl založen na vnitřním přiblížení. Zároveň jsou Erbenovy detektivky povrchní a bezstarostné, z Proškové skrze hlubokou psychologii zvrácených postav vystupuje do popředí spíš pesimismus a bezvýchodnost.

Kromě autorů jako Erben a Prošková, kteří vydali se svým detektivem nespočet knížek, se v šedesátých letech pokusili o napsání detektivky i autoři, kteří jinak psali i jiné literární útvary. Šlo o zkušené autory umělecké tvorby a jejich detektivky jsou i přes dodržování základních detektivních pravidel více samostatná umělecká díla než obyčejné detektivky. Své detektivy vybírali jak v řadách oficiální policie, tak zkoušeli vymyslet také různé originální postavy detektivů amatérů roubované na české podmínky. Skrze svou spisovatelskou zkušenost dokázali vytvořit plastické a osobité hrdiny.

Hana Bělohradská v knize *Poslední večere* (1966) řeší případ vraždy lékaře. Po vrahovi pátrá jeho kolegyně a milenka a celý příběh je také vyprávěn jejími ústy, tedy pro detektivku netradičně. Policie zde tradičně není příliš schopná a veškerého pátrání se ujímá vypravěčka. Hrdinka se snaží rekonstruovat poslední chvíle života zavražděného a posoudit, zda by někdo z nemocnice měl k vraždění motiv. Postupně zjišťuje, že mnoho z kolegů i dalších zaměstnanců nemocnice mělo důvod zavražděného nenávidět. Nemocnici autorka popisuje jako skutečně specifické prostředí, ve kterém panují zvláštní vztahy, ať už mezi lékaři nebo mezi pacienty.

Bělohradské bylo prostředí nemocnice blízké, pracovala zde několik let jako laborantka, a teprve potom se rozhodla věnovat literatuře. I v dalších svých dílech

často využívá nemocničního prostředí a její hrdinové jsou lékaři a lékařky (SLOVNÍK, 1995: s. 34).

Příběh má všechny atributy detektivky, ale je zároveň i psychologickým románem. V knize nejde primárně o chycení vraha, zápletka je pro autorku záminkou, jak postihnout složitost lidských vztahů. Mimo jiné se snaží popsat, jak se cítí člověk v roli nemocného. Ten v prostředí kliniky ztrácí svobodu a stává se předmětem k léčení a je o něm rozhodováno způsoby, kterým nerozumí. Pachatelkou je nakonec pacientka, která byla přesvědčená, že jí lékař nechce říct pravdu o její rakovině. Zdeněk Pochop v recenzi zhodnotil *Poslední večeri* jako *dobrou nedetektivku*, (POCHOP, 1967: s. 4).

Jan Trefulka v knize pěti krátkých povídek *Nálezy pana Minuse* (1966) obsadil do role detektiva penzistu. Ten nemá závazky občanského povolání, a proto se může věnovat pátrání. Trefulkův hrdina, pan Metoděj Minus, se vždycky náhodou připlete k nějakému zločinu v jeho bezprostředním okolí (v příkopě najde mrtvého celníka, svého souseda vinaře najde mrtvého v jeho sklípku, první objeví mladíka oběšeného z nešťastné lásky atd.). Oproti policistům využívá v pátrání svoji schopnost vhledu do povah a myšlení lidí a znalosti starousedlíka, který zdejší lidi dobře zná. Pomocí těchto schopností vyřeší případy, u kterých policie kvůli neznalosti poměrů tápe. Policii zde reprezentuje příslušník Růžek, který zároveň zastává roli *watsona*. Bez pomoci pana Minuse žádný případ nevyřešil. Poznámka bulletinu *O knihách a autorech* nakladatelství *Československý spisovatel* píše: „Minusovy závěry jsou vždy blíží pravdy – té lidské, životní pravdy, než závěry příslušníka VB Růžka,“ (O KNIHÁCH A AUTORECH, 1966: s. 9).

Pan Minus byl porovnáván s postavou poručíka Borůvky Josefa Škvoreckého (DĚJINY, 2008a: s. 373). Pan Minus byl také dobrák a nad zločiny a zločinci ho přepadala smutek. Nepřistupoval k případům s chladnou rozvahou policisty, ale se smyslem pro nešťastné osudy lidí a nepoužíval rutinní postup policie, ale ke zločinům i pachatelům přistupoval s lidskostí a pochopením.

Trefulkovy povídky jsou lokalizovány do malého pohraničního městečka v jihomoravském kraji. Způsobem vyprávění, popisem kraje i postav, které zde žijí, navázal na tradici povídek Karla Čapka. Tuto návaznost popsal ve své recenzi *Povídky ze třetí a čtvrté kapsy* Milan Jungmann (1967: s. 4).

Nejzřetelnější inspirace Čapkovými příběhy je znát v poslední a nejrozsáhlejší povídce souboru *Vražda bez rukavic*. Vypráví příběh muže, který v mládí odešel

z rodného kraje, zbohatl a prožil spokojený život. V stáru se ale chtěl vrátit domů. Lidé ho nechtěli přijmout zpět, záviděli mu jeho životní úspěch a byli přesvědčeni, že pro něj jako venkované nejsou dost dobří. On ale pouze chtěl poslední léta života prožít v klidu. Dokonce se ještě rozhodl oženit. Ráno po svatbě ho však žena našla v posteli mrtvého. Policie i pan Minus, který byl jeho přítelem, pátrají po možném pachateli. Nakonec se zjistí, že šlo o přirozenou smrt. Panu Minusovi je ovšem jasné, že ho do hrobu dostala lidská nenávist a nepřejícnost.

Jan Klíma, bratr spisovatele Ivana Klímy, ve své detektivce *Smrt má ráda poezii* (1966) řeší případ vraždy vědce. Netradičně se v ní na vyšetřování podílí více detektivů. Svěřil pátrání částečně Veřejné bezpečnosti a částečně civilním osobám.

Oficiálním vyšetřováním je pověřen profesionální kriminalista kapitán Filip, dvojici detektivů-amatérů zde zastupují mladý matematik Nedbal a jeho přítel novinář Pavlíček. Kapitán Filip jako zástupce oficiální policie pátrá tradičními způsoby, shromažďuje potřebný materiál a vyslýchá svědky. Pachatele vraždy však nakonec usvědčí až Nedbal s Pavlíčkem. Pavlíček má jako novinář přístup k zahraničnímu tisku, který pomůže odhalit důležité stopy. Nedbal jako geniální matematik potom pomocí svého logického úsudku dovede pátrání do konce a odhalí vraha v řadách vědcových spolupracovníků.

Všechny tři postavy detektivů mají své specifické vlastnosti odpovídající jejich roli. Kapitán Filip je typickým kriminalistou, který přistupuje k případu s chladným rozumem a logikou. Nedbal je nesporně inteligentní mladík, ale naprosto neschopný, co se týká žen. Zamiluje se do své studentky, píše jí verše, ale ona o něj nejeví zájem. Jeho problémy s láskou příběh podkreslují komediálními prvky. Pavlíček je světaznalý a upovídaný novinář, který potřebuje napsat článek o fyzicích, a tak se vydává za vědce a mimoděk se tak nachomýtně k vraždě. Jako správný novinář se rozhodne věci přijít na kloub a zainteresuje do ní i svého přítele Nedbala.

Příběh se odehrává ve specifickém vědeckém prostředí. Klíma toto prostředí znal, studoval na Matematicko-fyzikální fakultě a pracoval zde jako odborný asistent, stejně jako jeho hrdina Nedbal (SLOVNÍK, 1995: s. 380), a proto ho dokázal věrohodně charakterizovat a příběh ozvláštnit i využitím odborné *hantýrky* (MENCLOVÁ, 1966: s. 2) a popisem specifického způsobu myšlení těchto lidí.

Humornou postavou je v detektivce postava fyzika Broučka. Je to popleta a notorický zapomnětlivec, který je kvůli své povaze často pro smích. Nechtěně se mu podaří na sebe obrátit podezření z vraždy a na okamžik vše svědčí proti němu. Autor

tak vytváří komickou situaci, ve které se střetává logika se zdravým rozumem. Brouček je sice bláznivý, ale nikdy by nikoho nezabil. Vrah je nakonec odhalen v jiném ze spolupracovníků zavražděného vědce.

Kvůli množství detektivů zapletených do pátrání Klímu kritizuje Zdeněk Pochop. Píše, že v dobré detektivce je přípustný pouze jeden detektiv. Říkalo to i jedno z pravidel detektivky. V Klímově knize bylo důsledkem této situace *zmatení čtenáře a ztížení jeho orientace v příběhu*, píše Pochop (1966: s. 5).

Zajímavé a originální postavy detektiva-kriminalisty vytvořili tři zkušení spisovatelé, Edvard Valenta, Pavel Nauman a Josef Škvorecký. Každý z nich byl představitelem oficiální policie, ale svým individualismem a specifickými vlastnostmi odpovídali klasické představě o postavě detektiva.

Josef Škvorecký vydal soubor detektivních povídek s názvem *Smutek poručíka Borůvky* (1966). Soubor tvořilo dvanáct anekdoticky vypointovaných krátkých povídek a celé dílo se svým podtitulem *Detektivní pohádka* přihlásilo k pohádkové tradici detektivky.

Hlavním pátračem zde byl poručík Veřejné bezpečnosti Borůvka. Škvorecký ho popsal jako nenápadného muže ve středních letech, který nepůsobí impozantně svým zevnějškem, ale svými pátracími schopnostmi. Kvůli zavalité postavě mu kolegové přezdívali *Bublina*. Pavel Trenský v monografii o Josefu Škvoreckém postavu Borůvky popisuje takto: „Tento svým způsobem geniální člověk, jež snadno řeší jeden problém za druhým, je jakýmsi druhem počestného blázna, smutným sentimentálním klaunem, ztraceným uprostřed ruchu a zmatku života,“ (TRENSKÝ, 1995: s. 142).

Jestliže se Borůvka blíží k vyřešení záhady, objeví se v jeho tváři výraz smutku. Podle tohoto jeho rysu je nazvaný celý soubor. Borůvkovi je líto oběti, ale i vraha. Pachatelem je ve Škvoreckého povídkách vždy obyčejný člověk, nikdy ne profesionální vrah. Borůvka má lidi rád a proto mu je líto, když okolnosti doženou člověka k vražednému činu.

V první povídce *Nadpřirozené schopnosti poručíka Borůvky* Škvorecký originálně seznamuje čtenáře s postavou svého detektiva. Podle praporčíka Mála, který v povídkách představuje Borůvkova omezeného partnera v pátrání, je jeho nadřízený nadán nadpřirozenými schopnostmi pro boj se zločinem. Borůvka totiž dokáže vyřešit případ ihned po prvním pohledu na mrtvolu. Škvorecký si tímto způsobem dělá legraci z geniálních postav tradičních detektivů. Málek totiž začal

provádět složité pátrání bez toho, aby si místo činu pořádně prohlédl. Borůvka to udělá a ihned vidí důkaz vraždy, po kterém Málek pátral zbytečně zdlouhavě (manžel tvrdí, že se jeho žena oběsila sama, ale mrtvola přitom visí metr nad zemí a nikde kolem ní neleží žádný předmět, pomocí kterého by se nahoru dostala).

Postava poručíka Borůvky je zpočátku rozvíjena jen velmi pomalu, postupně se ale poručík dostává stále více do popředí. V druhé části knihy se děj odchyluje od hlavního proudu pátrání po vrazích a Borůvka se zamiluje do své spolupracovnice. Zde se autor soustředí na vylíčení pocitů zamilovaného pána ve středních letech.

Nejvíce se o poručíku Borůvkovi dozvídá čtenář v poslední povídce *Zločin v dívčí škole*, která se podstatně liší od všech předchozích. Tento případ vypráví Borůvka pro pobavení své kolegyni. Vedení dívčí školy se v ní domnívá, že se do školy vloupal zloděj a ukradl peníze na školní výlet. Nakonec je ale všechno úplně jinak a pátrání odhalí něco úplně jiného, totiž to, že učitel tělocviku má poměr se studentkou – tím učitelem je Borůvka a studentkou je jeho současná žena. Nejde už o typickou detektivku, ale detektivní anekdotu s komickou pointou.

Škvorecký vytvořil svého detektiva podle západní tradice, kterou vyznával, ale s typicky českými rysy. Borůvka je neheroický hrdina, který nedává na odiv své schopnosti ani nemá excentrické záliby. Poručík Borůvka je zvláštní detektiv v tom, že často přemýšlí nad životem a nad podstatou člověka a jeho slabostmi. Bývá porovnáván s Vachkovým Klubíčkem.

Jednotlivé povídky se odehrávají v různých atraktivních prostředích, v povídce *Vědecká metoda* je to prostředí divadla, v povídce *Smrt na Jehle* je to horská expedice, v povídkách *Stará dobrá daktyloskopie* a *Padající světlo* autor čtenáře zavádí do Itálie, kam se vypravil poručík Borůvka se svou dcerou Zuzankou na prázdniny atd. Spektrum postav je také velmi široké, od obyčejných lidí přes muzikanty, tanečnice, až k bohatým pánům a lordům.

Škvorecký své povídky koncipoval tak, aby v nich zdůraznil typické rysy klasické detektivky. V jednotlivých povídkách využívá různá detektivní kliše a důsledně dodržuje pravidla hry. Milan Jungmann o jeho povídkách píše: „Celý půvab těchto povídek tkví tedy v jejich podřízení pravidlům hry, která dokáže autor naplňovat obratně, vtipně a se smyslem pro dějový spád,“ (JUNGMAN, 1967: s. 4).

Oleg Sus v článku *City a konstrukce v Hostu do domu* srovnal trilogii *Vražda pro štěstí*, *Vražda se zárukou* a *Vražda v zastoupení* a knihu *Smutek poručíka*

Borůvky a tím bezděky odkryl pravého autora. Píše, že díla spojuje sentimentální ladění i těžiště, které je mimo krimiprózu (SUS, 1967b: s. 66). Edvard Valenta, známý především svým psychologickým románem *Jdi za zeleným světlem* (1956), napsal v roce 1965 detektivní román *Dlouhán v okně*. Recenzent Kocourek o něm píše (KOCOUREK, 1966: s. 4): „Valentovi je blízký psychologický román, přirozeně tedy i typ psychologické detektivky.“ Valenta v *Dlouhánovi v okně* dodržel základní detektivní pravidla, ale zároveň ukázal, jaké může být společensko-psychologické pozadí zločinu.

Jeho detektiv kapitán Viktor Hurych je nenápadný pán ve středním věku, který má ovšem obrovské, na první pohled skryté, detektivní schopnosti. Od ostatních policistů se odlišuje svým způsobem pátrání, zejména způsobem vyslýchání. Hurych raději chodí za lidmi do jejich prostředí, nerad je vyslýchá v komisním prostředí kanceláře. Jeho metoda spočívá v umění těsnopisu a touto metodou vždycky zapisoval úplně všechno. Valenta o Hurychovi píše (VALENTA, 1965a: s. 87): „Vysedával sousedsky s vyslýchaným a čmáral třeba i poslepu.“

V průběhu vyprávění se mohlo čtenáři zdát, že je kapitán Hurych sice hodný, ale prostý a naivní, a v pátrání pomalý a neohrabaný, avšak postupně se mu ukázala jeho pravá tvář a Valenta čtenáři dokázal, že je kapitán Hurych dokonalým detektivem klasických detektivek, nad jehož genialitou čtenář žasne.

Děj se odehrává ve dvou sousedních vilách, v prostředí bývalých vyšších vrstev. Oba pachatelé jsou zástupci bývalé buržoazie, kteří ale z pragmatických důvodů předstírají, že věří ideálům komunistické společnosti. Verunka je členkou komunistické strany a učitelkou a její spolupachatel a milenec doktor Štěpán je charakterizován *jako vyznavač vědeckého světónázoru, jemuž v profesním uplatnění vadí jeho buržoazní původ* (GALÍK, 1994: s. 51). Vraždu bohaté Verunčiny tety spáchají, aby mohli vycestovat do zahraničí a žít život podle svých představ.

Valenta příběhem naznačoval, že socialistická společnost se sice navenek tváří jako rovnostářská a vnitřně jednotná, ale je to jen přetvářka. Pro oba pachatele ve Valentově detektivce už byl život ve lži natolik nesnesitelný, že byli schopni spáchat i zločin, aby z něj unikli. Část viny za zločin tak autor v knize přikládá tlaku doby.

Další psychologickou detektivku napsal Pavel Nauman. Jmenuje se *Dlouhý stín času* (1966) a rafinovaný případ vraždy v ní řeší mladý poručík Břetislav Truhlář. Autor pojal příběh jako psychologický portrét mladého policisty, který řeší případ na

rozdíl od svých zkušených spolupracovníků s osobním zaujetím (k tomu pomohla Naumanovi i použitá ich-forma vyprávění).

Hlavní hrdina, poručík Truhlář, v knize krok za krokem popisuje svůj první velký případ. Jedná se o vraždu starší dříve bohaté ženy. Nevěnuje se však jen faktickému řešení případu, ale nechává zaznít své pocity a názory. Zpočátku se mu svěřený případ protiví a nemůže se vyhnout pocitům hrůzy a znechucení nad lidským počínáním, které vede k vraždě jiného člověka. Pociťuje lítost nad stárnoucí ženou, která si prožila velmi krušný život a kterou každý využíval.

Truhlář nakonec odhalí vraha v úspěšném právníkovi doktoru Dostálovi, který je zároveň otcem jeho přítelkyně. Dostál byl do té doby bezúhonným člověkem a dokonce rodinným přítelem. Hrdina nemůže pochopit, jak se z obyčejného člověka může stát chladnokrevný vrah. Kniha nekončí usvědčením pachatele, ale pokračuje Truhlářovým pátráním v Dostálově minulosti, kde odhalí i jeho další zločiny. Nejpodstatnější otázkou knihy je, kde se v člověku bere zlo. Opelík se na tuto otázku snaží odpovědět ve své recenzi. Píše (OPELÍK, 1967: s. 41): „Autor vraždu prezentuje jako extrémní důsledek zlých a špinavých lidských vztahů, strachu a nedůvěry, zbabělosti a sobectví v nich.“

Romány s detektivním syžetem

Román s detektivním syžetem je žánr, který je vystavěn na principu detektivky, ale celek díla již za detektivku považovat nelze. Nejde v něm jen o postupné odhalování záhady, ale o pojmenování závažnějších problémů uměleckými prostředky. V české literatuře se obdobné prózy objevovaly od poloviny šedesátých let.

Příkladem díla, ve kterém je charakteristické ustupování kriminálního detektivního motivu do pozadí na úkor jiných motivů, je *Gypsová dáma* od Karla Michala. Vyšla v roce 1967 a je Michalovou v pořadí druhou detektivkou, tedy pokud vůbec *Gypsovou dámu* můžeme považovat za detektivku. Stejně jako ve své první detektivce *Krok stranou* v ní Michal rozvíjí motiv problému černobílého vnímání spravedlnosti.

Novela je dějově zasazena do první republiky a odehrává se v prostředí pražského podsvětí plného drobných zlodějíčků a podvodníků. Tragikomický příběh začíná tím, že starý kasař Maryška vykrade klenotnictví a je u toho přistižen. Hlavní

linka děje se pak točí kolem toho, jak se ho neúspěšný, životem znuděný advokát Benedikt spolu s jeho přítelem, poněkud primitivním soukromým detektivem Lokvencem za tučnou úplatu snaží očistit. Nejde o odhalování záhady, kdo zločin spáchal a jak, ale Michalův zájem je hlubší. „Víc než rozvíjení kriminální zápletky akcentuje autor neúprosně ostré vidění pokřivených lidských vztahů,“ píše v článku *Humor a bolest* Miroslav Petříček (PETŘÍČEK, 1994: s. 6).

Oba hlavní představitelé, advokát Benedikt i soukromé očko Lokvenc, pátrají, jak to s vykradením klenotnictví bylo, ale důležité pro ně je, kde koho uplatit a přesvědčit, aby nesvědčil proti Maryškovi, případně aby lhal. Spravedlnost se zde relativizuje, dostává kabát absurdnosti a nesmyslnosti, protože všichni vědí, že je Maryška vinen, avšak ze zjištěných důvodů si hrají na to, že je nevinný. Michal tento problém zaplétá s notnou dávkou humoru až cynického. Například policistu Fikejse, který Maryšku při lupu viděl, obviní Benedikt z hazardu a ten raději stáhne svou výpověď, než by riskoval poškození své pověsti.

„V díle je ostentativně předváděno chytráctví, paradoxnost a ziskuchtivost.“ Píše o *Gypsové dámě* Ivan Klíma (KLÍMA, 1968: s. 61). Ve filosofickém přesahu díla najdeme vyznání absurdnosti života a hořké tázání po lidském štěstí. „Co tě baví, jestli smím vědět.“ Supěl pan Lokvenc. „Můžeš mi nakopat, co je mi do toho, ale neříkej, že jenom chlast. Že jiného nechceš. To já ti nepapám.“ „Chci, Karle,“ zachraptěl advokát. „Teď zrovna Egyptky, co nejsou. A chci být šťastný, víš. Jako každý. Jenže čím míň mi k tomu je potřeba, tím to snad půjde snáz. Není v tom logika?“ (MICHAL, 1967: s. 239).

Jak píše Ivan Klíma 1968: s. 61), u Michala je *svět hrdinů panoptikem, v němž se nedá nalézt ani útržek nedeformovaného lidského vztahu*. Podle něj je Michal ve svých dílech zaujat hlavně lidskou vyvržeností a opuštěností. Jeho humor je smutný a zároveň drsný, mnohdy až vulgární.

Gypsová dáma z názvu představuje spravedlnost, respektive sádrovou sochu *Spravedlnosti*, se kterou si člověk, podle advokáta Benedikta, který se do nezákonných hrátek pouští spíš z nudy než hmotného nedostatku nebo chamtivosti, beztréstně pohrává. „Spravedlnost! Mám ji hrozně rád, neboť je to dáma bílá a čistá jako novicův sen, a bude až navěky, pokud ji paní Kamarytová osmejčí co ráno portvišem. Neboť když všichni spí spánkem, v němž není slov, přicházejí pavouci, malí pavouci, a ti na ní (...) spřádají síť. Neboť jest gypsová, gypsová, gypsová,“ (MICHAL, 1967: s. 241).

O ději novely *Gypsová dáma* píše recenzent Vladimír Dostál (DOSTÁL, 1968: s. 12): „Od začátku do konce jej prožívá nit paradoxního vztahu mezi sádrou prázdnou abstraktní Spravedlnosti a nešťastnou přímočarostí člověka spravedlivého.“ V překvapivém závěru, ve kterém Lokvenc zastřelí jak Maryšku, tak i svého přítele Benedikta, kterému již nevěří, kniha vrcholí.

V Gypsové dámě kromě zločinu nenajdeme vlastně žádné detektivní prvky. Josef Galík (1991: s. 53) ji zařazuje do filosofické prózy, což zdůvodňuje i tím, že v knize jsou některé části ryze reflexivní. V Michalově próze svět ztrácí smysl, zbyla jen skepse, která přechází do zoufalství. Spravedlnost zůstává pouze gypsovou dámou.

Karel Michal patřil k autorům, kteří dali šedesátým letům příznak jedinečnosti, využili svobodomyšlnější atmosféry a psali díla, která jsou dodnes oceňována a mají v sobě *pečeť kritického myšlení* (PETŘÍČEK, 1994: s. 6). Začal publikovat na počátku šedesátých let a po srpnu 1968 z Československa emigroval. Usadil se ve Švýcarsku, kde nadále psal, spolupracoval s exilovým nakladatelstvím *Index* a také tu v roce 1984 zemřel. V jeho díle i v obou jeho detektivkách, *Kroku stranou* i nepravé detektivce *Gypsová dáma*, vyznívá Michal jako schopný humorista a satirik, ale také jako velký moralista.

Dalším příkladem, kam až vývoj detektivky v šedesátých letech v tomto ohledu dospěl, je kniha *Lviče* od Josefa Škvoreckého. Vycházela časopisecky od roku 1965 do roku 1967 a vcelku vyšla v roce 1969.

Lviče byla směs kriminálního románu, milostného románu, satiry a také klíčového románu, protože zde můžeme mezi postavami nalézt skutečné osoby (např. předobraz Bohumila Hrabala vidíme ve spisovateli, který pracuje ve sběrných surovinách). Román obsahoval i jisté autobiografické prvky, ve srovnání s jinými autorovými díly jich je však méně, a to už proto, že ústřední mužská postava je – na rozdíl od Dannyho Smiřického – záporná.

Kniha je nadepsána jako koncové detektivní melodrama a tomu odpovídá i to, že převážnou část románu čtenář jako detektivku nevnímá. Děj knihy se odvíjí jako milostný a satirický román a až téměř na konci vlastně čtenář zjistí, že čte detektivku, protože až zde se řeší případ vraždy.

Jeden směr děje směřoval k líčení svádění tajemné slečny Stříbrné pragmatickým děvkařem a nakladatelským redaktorem jménem Leden. V druhém směru děje Škvorecký mapoval a zároveň karikoval poměry v pražských literárních

kruzích v šedesátých letech. Satiricky popisoval prostředí nakladatelství, které je plné intrik a přetvářky, a popisoval způsob, jak se v takovém nakladatelství schvalovalo, co se vydá a co ne. „Nastavuje křivé zrcadlo složité schvalovací mašinérii,“ (VODIČKOVÁ, 1969: s. 1). Jde o jakési nastínění fungování cenzury, které Škvorecký dobře znal.

Detektivní zápletky románu je, jak píše Kosková (1990: s. 24), „založena na motivu křivdy, spáchané v minulosti, která žije jako otevřená rána v přítomnosti.“ Vrahem šéfredaktora Procházky je slečna Stříbrná. Motivem vraždy je pomsta za její starší sestru, která zemřela v koncentračním táboře, protože se s ní jak s Židovkou rozešel její snoubenec, kterým byl Procházka.

Na detektivní zápletku v závěru románu Škvorecký upozorňuje velmi explicitně – uprostřed stránky je tabulka s textem, který býval typický pro detektivky klasického anglosaského období (ŠKVORECKÝ, 1969: s. 239): „Upozornění čtenáři. Zanedlouho dojde k tragédii. Již nyní máte v ruce dostatek stop. Ale pozor! V detektivce nestačí uhodnout. Je nutno vydedukovat a dokázat.“ To, jak autor čtenáře upozorňuje na detektivní zápletku, navozuje pocit, že Škvorecký detektivní prvek použil jako parodii, protože tradiční detektivní linie je zde převrácena, příběh nezačíná zločinem a nerozvíjí se jako postupné pátrání po záhadném zločinu. „Záhada se tu stává více méně postscriptem vyprávění, které dává milostnému a satirickému příběhu jakési druhé zakončení,“ (TRENSKÝ, 1995: s. 58).

Zločin se stane mezi uzavřenou společností v rekreačním středisku a Leden se stylizuje do podoby detektiva-amatéra. Zpětně se přitom odhaluje, že motiv tajemství se de facto táhne celým příběhem – tajemstvím je zde sama postava slečny Stříbrné, kterou po celou dobu vyprávění postihuje aureola tajemnosti a nedostupnosti, o to více vyzní závěrečná pointa. S postavou slečny Stříbrné se motiv detektivky táhne celým příběhem.

Zakončení je ovšem více než ironické. Leden totiž využije toho, že vypátral, že vraždu spáchala slečna Stříbrná, a po závěrečné rekonstrukci činu (zde můžeme nalézt jeden ze základních principů detektivky), vražedkyni odhalí, ale ne proto, aby ji pak udal na policii, ale aby se jí konečně pomstil, pokořil ji za to, že tak dlouho vzdorovala jeho sexuálním návrhům. Slečna Stříbrná se pak Lednovi nabídne bez většího odporu.

Lviče se stalo předmětem mnoha úvah literární kritiky a to nejen v době prvního vydání. Hlavní otázkou, na kterou se snažili najít odpověď, bylo, proč Škvorecký do děje románu zakomponoval detektivní motiv.

Podle Mileny Niklové využil detektivní syžet proto, že chtěl zesměšnit postupy milostného románu. „Není přece nic ironičtějšího a tragikomičtějšího než takový závěr milostného svádění, ve kterém muž dostane dívku do postele ze strachu,“ (NYKLOVÁ, 1969: s. 10). Podle Jiřího Svobody (SVOBODA, 1969: s. 41) Škvorecký využil detektivní téma, aby mohl využít napětí mezi dvěma polohami románu pro ještě větší zdůraznění kritiky doby. Pavel Trenský (1995: s. 49) píše zase o tom, že použití detektivky a milostné tematiky má jakoby zakrýt vážné téma morálního rozkladu i stále vážné téma holocaustu.

Zajímavě se o použití detektivního prvku vyjadřuje Jiří Kratochvíl. „Škvorecký používá detektivního žánru a jeho přísných pravidel, aby tak vytvořil hermeticky uzavřené pohádkové, detektivní prostředí, v němž se všechny kruté a drastické příběhy mění na melodramata a kulisy těch příběhů zas vytvářejí atmosféru zázračně banální a komické idyl,“ (KRATOCHVÍL, 1969: s. 31). I slečna Stříbrná je pohádková postava. Autor ji popisuje celou dobu jako kladnou postavu, a tak ji přece na konci nemůže eticky soudit a *motivem zločinu tedy nesmí být nic méně zdůvodnitelného než spravedlivá msta* (KRATOCHVÍL, 1969: s. 32).

Autor sám se vyjadřoval v tom smyslu, že využil motivu detektivky, aby zde mohl lépe skrýt velkou kritiku doby, detektivka totiž mohla projít cenzurním procesem lépe (TRENSKÝ, 1995: s. 49). Škvorecký však často volil pro své prózy oddechové a zábavné žánry, protože byl schopen v nich nejlépe sdělovat vážné věci s ironickým nadhledem.

Detektivní syžet použil Škvorecký i v románu *Mirákl*, který vyšel v roce 1972 v exilu. Využil zde reálný případ zinscenovaného zázraku, který byl součástí kampaně komunistické strany proti katolické církvi v roce 1949. Škvorecký některé prvky z reálného případu volně zpracovává jako detektivku, která tvoří pozadí pro román. *Mirákl* je stejně jako *Lviče* směsicí žánrů – detektivky, satiry, románu o historické události (tematizuje dobu pražského jara) a také autobiografie (vystupuje zde postava Dannyho).

Detektivka jako humorná vyprávěnka – Jiří Marek: *Panoptikum starých kriminálních příběhů* (1968)

Markovy krimipovídky poprvé vycházely již v roce 1966 v časopise *Kulturní tvorba*, a to na pokračování v číslech 27 až 42. Tyto kriminální historky vznikly s přičiněním reportéra Františka Gela, který psal soudničky o starých případech, které se staly v soudních síních v dobách první republiky, které pamatoval a zapsal.

František Gel požádal Marka o jejich literární zpracování (MAREK, 1966: s. 2). Marek vyhledal všechny příběhy v archivech nebo starých novinách a doplnil je o fakta pamětníků a udělal z nich skrze svůj vypravěčský um krátké krimipříběhy.

Knižně Marek své kriminální povídky pod názvem *Panoptikum starých kriminálních příběhů* vydal v roce 1968 v nakladatelství *Mladá fronta*.

Markovy povídky nebyly jen detektivními příběhy, ale hlavně humoristickým pokusem o vyprávění o době minulé a o jejích postavách. Oleg Sus jeho soubor nazývá *staročeským kriminálním panoptikem* (SUS, 1969: s. 11). Marek v knize vystihl poklidnou atmosféru všedního života Prahy i jejího okolí dvacátých a třicátých let a i když jsou v nich zpracovávány neveselé události, přesto působí povídky idylicky a úsměvně. Někdy jsou hrůzné nebo tragické (v povídce *Lodní uzel* zavraždí dva mladí vodáci starou ženu kvůli penězům na novou loď), jindy jde pouze o úsměvné historky o podivuhodných cestách života (v povídce *Skříň* tři zloději ukradnou skříň, ale pak se pohádají a v prudké hádce jeden z nich padne na zem jako mrtvý. Ti druzí dva mají strach, že by je mohli zatknout za vraždu, tak chtějí mrtvolu v té skříni odvést někam k řece a zbavit se jí. Muž ve skříni je však jenom omráčený a ze skříně jim uteče.).

Hrůza už z příběhů skrze svůj časový odstup vyprchala, a proto může vyniknout komický tón. V úvodu ke své knize Marek píše: „Protože jde o příběhy dávné, nad nimiž se čas už uzavřel, bylo možné i věci krvavé nebrat krvavě vážně, ale s úsměvem,“ (MAREK, 1968: s. 5).

Zároveň Marek své příběhy zasazuje do prostředí pražského podsvětí a tematizuje její vztah k policii. Ten je překvapivě vztahem jakéhosi vzájemného respektu. V povídce *Náhoda* jeden z členů mordparty pan Bouše chodí na polévku nebo na grog do *Jedové chýše*, která byla oblíbeným místem pražské galerky. Marek (1968: s. 9) píše: „Bouše nikdy ten grog neplatil, protože vždycky někdo byl, kdo pana Bouše pozval, (...) kapsáři považovali za svou povinnost starat se o zdraví

muže, jenž se staral o ně. Neboť co by bylo ze světa, kdyby zlodějina zůstala nepotrestána? Takový si nepřeje ani žádný zloděj, protože krást se dá pouze tam, kde panuje řád.“

Markovy povídky jsou často porovnávány s Čapkovým cyklem *Povídek z jedné a druhé kapsy*. Marek ve svých postavách ukazuje také určité figurky staré Prahy. *Slovník českých spisovatelů* píše: „Jeho kriminální cykly žánrově zdůrazňují poklidnou atmosféru všedního života meziválečné Prahy i venkovských měst a čapkovsky chápajícím a laskavým humorem představující galerii jejich obyvatel,“ (SLOVNÍK, 1998: s. 27).

Sám Marek se o psaní detektivních příběhů z minulosti vyjadřuje jako o zábavě a skvělé možnosti, jak moci jen tak vyprávět a popustit uzdu fantazii. Marek v *Kulturní tvorbě* (MAREK, 1966: s. 2) píše: „Nabídky, abych psal o současných zajímavých kriminálních příbězích, jsem odmítl, zalíbilo se mi ve světě starodávných policejních úředníků. Neboť mně nejde o to, psát detektivky, ani rekonstruovat policejní anály. Vyprávím historky, jež jsou hrůzné i směšné: hrůzné svým vlastním činem a směšné lidičkami, kteří jsou kolem nich nakupeni.“

Miloš Pohorský chválil hlavně Markovu schopnost vyprávět, a to v době, kdy se z literatury podle něj toto vytrácí (POHORSKÝ, 1969: s. 5). O tom, že z literatury se vytrácí prostá zábavnost, napsal již v roce 1966 Opelík a pak další autoři (např. Zdeněk Pochop nebo právě Jiří Marek).

Soubor *Panoptikum starých kriminálních příběhů* je první knihou z třídílné série spisovatele Jiřího Marka, kterou doplňuje *Panoptikum hříšných lidí* (1971) a *Panoptikum Města pražského* (1979).

Zájem čtenářů o Markovy povídky navýšila i jejich televizní podoba. Režisér Jiří Sequens podle Markovy předlohy natočil pro televizi třináctidílný seriál s Jaroslavem Marvanem v hlavní roli, *Hříšní lidé Města pražského* (1968–69). Pro jeho velkou popularitu vznikla později i samostatná inscenace *Štědrý večer pana rady Vacátka* (1972, režie Jiří Sequens, scénář Eva Kubešová) a Marek na motivy povídek ze svých *Panoptik* napsal také několik scénářů k Sequensovým celovečerním filmům, které už byly určeny pro promítání v kinech – *Pěnička a Paraplíčko* (1970), *Partie krásného dragouna* (1970), *Smrt černého krále* (1971) a *Vražda v hotelu Excelsior* (1971). V osmdesátých letech ještě vzniklo pokračování seriálu pod názvem *Panoptikum Města pražského*. Natočil ho režisér Antonín Moskalík a do role rady Korejse obsadil Jiřího Adamíru.

Marek byl i autorem dalších detektivních scénářů, např. podle Fikerovy knihy *Série C-L* napsal scénář k filmu *Na kolejích čeká vrah* (1970) v režii Josefa Macha.

7. Detektivka v české literatuře po roce 1970

Detektivka a spolu s ní celá populární literatura měla během šedesátých let specifické postavení a v rámci literární produkce postupně nabývala na významu i kvantitě, což se projevilo mimo jiné také tím, že na konci dekády měla množství podob. Narostla i produkce a detektivky se vydávaly ve velkém množství.

Po roce 1969 si detektivka své postavení již udržela, po politických událostech se však musela stáhnout do poloh přísně apolitických. V normalizačních letech tak detektivka již přestala aspirovat na umělecké hodnoty a končí také doba experimentování s žánrem.

Autoři již nemohli využívat formu detektivky pro vyjadřování společensky kritických názorů (jako to udělal např. Josef Škvorecký ve *Lvíčeti*). Tato apolitičnost je však jedním z charakteristických rysů klasické detektivky a odpovídá jejímu základnímu rozměru, proto tento žánr, pokud v něm autoři pomáhali udržovat status quo, neměl za normalizace problém se svojí existencí.

Takové byly například již zmiňované povídky Jiřího Marka (*Panoptikum starých kriminálních příběhů*, 1968), které byly velice populární, hlavně díky své televizní a filmové podobě. Svým zasazením do časů první republiky, zpodobované již bez odsudku, navíc získaly jakýsi punc pohádkovosti a tím byly z politického hlediska zcela neutrální.

Jednou z posledních náročných próz využívajících kriminální žánr byl psychologický román Ladislava Fukse *Příběh kriminálního rady* (1971) líčící kromě detektivní zápletky také problematický vztah otce a syna.

Řada autorů, kteří usilovali o umělecky zajímavé podoby žánru, emigrovala. Karel Michal se v exilu přestal detektivce věnovat, Josef Škvorecký však nejenže nadále s oblibou využíval detektivní syžety, ale také pokračoval v psaní cyklu o detektivovi Borůvkovi (*Konec poručíka Borůvky*, 1975, *Návrat poručíka Borůvky*, 1981). Tuto postavu okrajově využil i v knize *Hříchy pro pátera Knoxe*, jež si pohrává s pravidly žánru a jejíž části vydával časopisecky ještě v Československu, ale souborně vyšlo dílo až v roce 1973 v Torontu.

Edice, které v průběhu šedesátých let vznikaly nebo se obnovovaly, byly ve většině případů po roce 1970 zastaveny jako jeden s projevů tzv. krizového vývoje v české kultuře šedesátých let. Udržela se ale např. edice *Smaragd* nakladatelství *Mladá fronta*, v které i nadále vydávají své romány např. Hana Prošková a Václav

Erben. Detektivky vydávaly i další nakladatelství.²³ Bylo to mimo jiné i proto, že jejich vydávání zlepšovalo ekonomickou bilanci.

S koncem dekády šedesátých let se začaly objevovat také parodie na detektivku, Oldřich Sirovátka (1990: s. 70) je označuje jako *hry na detektivku*, které humorně využívají tradici žánru. Autoři vycházeli z detektivní tradice, ale nechtěli na ni navázat, spíše ji zkarikovat. Příkladem může být kniha *Nikdo nemá alibi* (1969), v níž Rudolf Čechura využil postavu Sherlocka Holmese a imitoval i způsob Doylova vyprávění. Stejnou postavu využili i Miroslav Honzík a Ilja Kučera v knize *Omyl Sherlocka Holmese* (1968), kde Holmese zasadili do českých poměrů a konfrontovali jeho metody s kriminalistickou praxí Veřejné bezpečnosti. Každý zločin nejprve vyšetřuje Holmes a poté kapitán Veřejné bezpečnosti, přičemž se ukazuje, jak nedostatečně a romanticky přistupuje Holmes k případu. Kniha chtěla zesměšnit romantické představy o detektivech navozené četbou starých detektivek a naopak ukázat moderní metody využívané Veřejnou bezpečností.

Model vážně koncipované socialistické detektivky sám o sobě nepřetrval, ale některé prvky byly využívány při vydávání dokumentárních cyklů kriminálních příběhů ze současné, případně minulé policejní praxe. V roce 1966 vyšla v tomto duchu kniha *Kriminální laboratoř* od autorů Vladimíra Škutiny a Jaroslava Šikla, kde se představují různé kriminalistické techniky a postupy v rámci vyšetřování skutečných případů (DĚJINY, 2008a: s. 504). Dalším pokusem byly knihy vydané pod pseudonymem Rudolf Janský²⁴ *Tady bezpečnost* (1966) a *Bezpečnost zasahuje* (1967). Šlo o cyklus povídek o skutečných případech, které se u nás staly za dvacet let od konce druhé světové války. Zpracovává příběhy sériových vražd, loupeží, ale i politicky motivovaných událostí jako byl útěk bratří Mašínů na Západ. Tyto detektivky byly psány jako oslava práce Veřejné bezpečnosti a neměly být čteny jen pro pobavení, ale i pro poučení. Odpovídaly tedy poslání socialistické detektivky.

Reportážní pitavaly a reálné kriminální příběhy zůstávají v zájmu autorů i v dalších letech, například v osmdesátých letech vychází soubor Rudolfa Kalčíka *Bartolomějská ulice* (1980) nebo reportáže Zbyněk a Marie Kožnarových *Dvanáct gordických uzlů: Dvanáct případů vrchního kriminálního inspektora Miloslava Nečásky* (1980). Oba soubory zpracovávají kriminální případy staršího data (SIROVÁTKA, 1990: s. 65).

²³ Například nakladatelství *Československý spisovatel* mělo zase detektivní edici *Spirála*.

²⁴ Skutečným autorem byl Rudolf Kalčík.

Ve své detektivní tvorbě pokračovali autoři jako Hana Prošková nebo Václav Erben, kteří za svůj život napsali více než desítku detektivek s jejich vlastními postavami detektiva podle anglosaských vzorů. Prošková svoji poslední detektivku vydala v roce 1999 (*Jak namalovat smrt*) a podílela se i na scénářích k televizním inscenacím nebo filmovým přepisům svých detektivek. Václav Erben napsal dohromady třináct detektivek se svým Velkým detektivem kapitánem Exnerem a patřil mezi neoblíbenější české detektivkáře.

Nejplodnější z autorů nově vstupujících na pole detektivního žánru byla Eva Kačírková. Pojímal detektivku jako psychologický román a dlouho neměla žádného *Velkého detektiva*. Jejími hrdiny byli lidé, kteří se do role vyšetřovatele dostali z pozice svědků. Napsala například detektivky *Masožravé rostliny* (1975), *Po sezóně se nevraždí* (1977) nebo *Sedm stupňů do pekla* (1979). V osmdesátých letech do několika svých próz obsadila postavu poručíka Borta (například *Abchazský med*, 1981).

Nemalý zájem o detektivní žánr projevovaly také televize a film. Detektivky se hojně natáčely už v průběhu šedesátých let,²⁵ přičemž se hodně využívalo literárních předloh. Na samém sklonku šedesátých let, v roce 1969, tak bylo například zfilmováno *Lviče* Josefa Škvoreckého (pod názvem *Flirt se slečnou Stříbrnou*, režie Václav Gajer). Podle detektivek Hany Proškové vznikly například filmy *Zvláštní případ* (podle stejnojmenné povídky, režie Hynek Bočan, 1971), nebo *Zlaté rybky* (podle prózy *Prostý případ statistiky*, režie Otakar Fuka, 1977). Podle románu Václava Erbena *Efektivně mrtvá žena* vznikl film *Čas pracuje pro vraha* (režie Jiří Hanibal, 1979).

Detektivka však lákala i k ideologickému využití. Nejvýraznějším příkladem toho byl televizní seriál o majoru Janu Zemanovi (*Třicet případů majora Zemana*, 1974–1979, režie Jiří Sequens st.). Je ho možné označit jako krajní případ využití detektivky pro účely politické propagandy. Obsahuje některé rysy socialistické detektivky (využívá ke zpracování reálné případy, snaží se působit na divákovo

²⁵ Ve filmu se využívaly starší náměty, např. detektivky Eduarda Fikera (*Strach*, 1963 podle knihy *Kilometr devatenáct*), ale i nové scénáře zpracované mladými režiséry – např. Jindřich Polák (*Páté oddělení*, 1960), Vladimír Čech (*105% alibi*, 1959, *Kde alibi nestačí*, 1961). Podle Škvoreckého byly natočeny filmy *Zločin v dívčí škole* (1965), *Zločin v šantánu* (1968) Kniha Václava Erbena *Poklad byzantského kupce* byla zfilmována v roce 1966 atd.

politické smýšlení, zločinci jsou tradičně špioni, příslušníci staré buržoazie nebo vnitřní nepřátelé) ale navíc použil i motiv klasické anglosaské tradice – postavu detektiva, který vyřeší každý případ a kterého má divák obdivovat jako svého hrdinu a filmovou hvězdu. Některé díly z pera Jiřího Procházky (jeden z dramaturgů seriálu) dostaly zpětně i literární podobu.

Závěr

Ve své diplomové práci jsem se věnovala postavení detektivky v šedesátých letech v Československu a chtěla jsem v ní postihnout zvláštnosti vývoje a na něm dokázat, že role detektivního žánru v této dekádě byla v rámci daného žánru skutečně neobvyklá a zásadní, protože šedesátá léta poskytla populárním žánrům a zejména detektivce neopakovatelné místo v literatuře, které nikdy v minulosti neměla a ani v budoucnu už neměla mít.

Důvod, proč tomu tak bylo, vidím v tom, že se hranice mezi uměleckou a oddechovou literaturou v této době stírala a došlo k tomu, že syžety populárních žánrů, zejména právě detektivní, obohatily vývoj umělecké literatury a zároveň důraz na uměleckou hodnotu populární prózy zase pomohl vytvořit hodnotná díla z jinak okrajového literárního oboru. Detektivka patřila mezi nejnáročnější žánry konzumní literatury, a proto právě ona posloužila jako propojující prvek mezi uměleckou a populární tvorbou.

Specifičnost šedesátých let nebyla podle mého názoru jen v důrazu na uměleckou hodnotu populární literatury, ale také v otevření zájmu o teoretické otázky žánru. Období šedesátých let bylo ovšem výjimečné i tím, že neznamenal počátek komplexnějšího zájmu o problematiku. V dalším vývoji po roce 1970 se sice udržela náklonnost k psaní detektivek, ale teoretický zájem projeвили autoři znovu až na konci osmdesátých let.

Josef Hrabák (*Napínavá četba pod lupou*, 1986, *Od laciného optimismu k hororu*, 1989) napsal, že by se oficiální literatura měla zajímat o populární literaturu, i když tvoří nejnižší patra a suterén slovesné produkce a měli bychom se jí zabývat kvůli její schopnosti ovlivňovat vážnou uměleckou literaturu (Hrabák 1986: s. 7). Hrabák cítil, že zábavní tvorba uměleckou literaturu ovlivňuje ať chtěně nebo nechťně, už ji ovšem chápe jako zcela oddělenou od kvalitní tvorby.

Oldřich Sirovátka (*Literatura na okraji*, 1990) o konzumní a oddychové četbě uvažoval jako o *literatuře bez kritiky* (SIROVÁTKA, 1990: s. 94). Podle něj byla v české literatuře tradičně odsouvána na periferii literárního dění. Nevšimli si jí literární historikové ani kritici, protože nebyla považována za dostatečně závažnou a důležitou. Z tohoto přístupu se vydělila prakticky jen šedesátá léta.

Pro Josefa Galíka (*Detektivka jako organická součást literatury 60. let*, In: *Literatura a komerce*, 1994) byly naproti tomu populární žánry samozřejmou součástí literární sféry. Jejich přítomnost v literatuře může posloužit jako *symptomy normalnosti, zdravého stavu literatury* (GALÍK, 1994: s. 50). Pokud nalezneme v literatuře i nejpokleslejší brak, svědčí to o tom, že ovzduší pro literární tvorbu je svobodné a nabízí široké možnosti.

Po roce 2000 se populární tvorbou zabývají autoři jako Pavel Janáček (*Svět rodokapsu*, 2003, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, 2004) nebo na Slovensku Tomáš Horváth („Zrod detektivky z duchov fantastiky“; *Slovenská literatúra* LIII, 2006, č. 5, s. 329–367, „Detektivka a rébus“; *Slovenská literatúra*, LV, 2008, č. 2-3, s. 179-206).

Pavel Janáček se jako literární historik zabývá historickými proměnami vztahu k literárnímu braku. V knize *Literární brak*.²⁶ *Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951* popsal, jak byla braková produkce vytlačována z celku literatury a nahrazována žánry jinými.

Teoretickými otázkami žánru se v poslední době zabývá také mladý slovenský autor Tomáš Horváth a specializuje se právě na detektivky. Své články o detektivce publikuje v časopise *Slovenská literatúra* od roku 2005 a chystá se vydat o detektivce také monografii. Nejde mu jen o její postavení v literatuře, ale zabývá se do hloubky samotným žánrem a jeho podobami, původem detektivky, její genealogií, nebo jejím vztahem k mimoliterárnímu světu (např. vztah rébusu a detektivky).

Doufám, že i můj příspěvek částečně napomůže poznání tohoto zajímavého žánru a především jeho proměn v dějinách české poválečné literatury.

²⁶ Pojem *Brak* se používá ve významu části literatury, která do literatury vlastně nepatří. Tento pojem se rozšířil již od počátků populární tvorby, měl pejorativní nádech a vyjadřoval tak v sobě jistý odstup od této produkce, která byla od svých počátků přijímána negativně. Sirovátka používá například i pojem *paraliteratura*, para z řečtiny znamená *mimo*, (SIROVÁTKA, 1990: s. 9). Janáček v souvislosti s brakem píše o *ne-literatuře* (JANÁČEK, 2004: s. 11). Pojem *brak* se ale ukazuje jako značně ambivalentní a v poslední době je čím dál více vnímán jako problematický. Sám Janáček se ho snaží více vykládat jako znak určité literární formy než jako množinu literárních textů. Je třeba poznamenat, že například ve stejný rok vydávaná *Encyklopedie literárních žánrů* (taktéž 2004) se pojmu *brak* důsledně vyhýbá a používá výhradně pojem populární literatura. Taktéž u Tomáše Horvátha, současného teoretika detektivky, pojem *brak* nenajdeme. Od pojmu *brak* se dnes víceméně upouští.

Seznam použité literatury

Sekundární literatura

BIBLIOGRAFIE JOSEFA ŠKVORECKÉHO 1 a 2

2004 red. Michal Příbář (Praha: Literární akademie)

2005 red. Michal Příbář (Praha: Literární akademie)

GALÍK, Josef

1994 „Detektivka jako organická součást literatury šedesátých let“. In: *Literatura a komerce*. 1. vyd. (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci), s. 50-54

GRYM, Pavel

1988 *Sherlock Holmes a ti druzí*. 1. vyd. (Praha: Vyšehrad)

HRABÁK, Josef

1986 *Napínavá četba pod lupou*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

JANÁČEK, Pavel

2004 *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. 1. vyd. (Brno: Host)

JANOUSEK, Pavel a kolektiv

2007a *Dějiny české literatury 1945–1989. I., 1945–1948*. 1. vyd. (Praha: Academia)

2007b *Dějiny české literatury 1945–1989. II., 1948–1958*. 1. vyd. (Praha: Academia)

2008a *Dějiny české literatury 1945–1989. III., 1958–1969*. 1. vyd. (Praha: Academia)

2008b *Dějiny české literatury 1945–1989. IV., 1945–1948*. 1. vyd. (Praha: Academia)

KOSKOVÁ, Helena

1990 *Žádný člověk není symbol* (Společnost Josefa Škvoreckého)

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava
2008 *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. dopl. vyd. (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MOCNÁ, Dagmar – PETERKA Josef a kolektiv
2004 *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. (Praha – Litomyšl: Paseka)

PROCHÁZKA, Vladimír
1960 *Doslov*. In: SAYERSOVÁ, Dorothy. *Vražda potřebuje reklamu*. 2. vyd. (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

SLOVNÍK ČESKÝCH LITERÁRNÍCH ČASOPISŮ, PERIODICKÝCH
LITERÁRNÍCH SBORNÍKŮ A ALMANACHŮ 1945–2000
2002 red. Blahoslav Dokoupil (Brno: Host)

SIROVÁTKA, Oldřich
1990 *Literatura na okraji*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

TRENSKÝ, Pavel
1995 *Josef Škvorecký*. Přel. Aleš Haman. 1. vyd. (Jinočany: Nakladatelství H&H)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
1995 *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1, A-L*. 1. vyd. (Praha: Nakladatelství Brána)
1998 *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2, M-Ž*. 1. vyd. (Praha: Nakladatelství Brána)

Prameny

BĚLOHRADSKÁ, Hana
1966 *Poslední večere*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

CIGÁNEK, Jan
1962 *Umění detektivky*. 1. vyd. (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy)

ERBEN, Václav

1964 *Poklad byzantského kupce*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

1965 *Znamení lyry*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

1967 *Bláznova smrt*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

FIKER, Eduard

1958 *Série C-L*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1960 *Kilometr devatenáct*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

HANUŠ, Pavel

1957 *Jupiter s pávem*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

JÁNSKÝ, Rudolf

1969 *Tady bezpečnost: Výběr z knih Tady bezpečnost a Bezpečnost zasahuje*. 2. vyd. (Praha: Naše vojsko)

KLÍMA, Jan

1966 *Smrt má ráda poezii*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

MAREK, Jiří

1968 *Panoptikum starých kriminálních příběhů*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

MICHAL, Karel

1961 *Krok stranou*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

1967 *Gypsová dáma*. 1. vyd. (Praha: Odeon)

NAUMAN, Pavel

1966 *Dlouhý stín času*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

NESVATBA, Josef

1960 *Případ zlatého Buddhy*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

PROŠKOVÁ, Hana

1966 *Měsíc s dýmkou*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1969 *Černé jako smola*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

ŠKVORECKÝ, Josef

1965 *Nápady čtenáře detektivek*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1966 *Smutek poručíka Borůvky*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1969 *Lvíče*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

1973 *Hříchy pro pátera Knoxe* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

TREFULKA, Jan

1966 *Nález pana Minuse*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

VACHEK, Emil

1958a *Zlá minuta*. 3. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1964 *Devatenáct klavírů*. 1. vyd. (Plzeň: Krajské nakladatelství)

VALENTA, Edvard

1965a *Dlouhán v okně*. 1. vyd. (Praha: Československý spisovatel)

ZÁBRANA, Jan

1964 *Vražda pro štěstí*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1964 *Vražda se zárukou*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

1967 *Vražda v zastoupení*. 1. vyd. (Praha: Mladá fronta)

ZROTAL, Jaroslav

1962 *Všichni spravedliví*. 1. vyd. (Praha: Naše vojsko)

Články v dobovém tisku

ADAMOV, Arkadij

1959 „Detektivka a životní pravda“; přel. B. Tarabová, *Kruh*, č. 1, s. 37–39

BALAJKA, Bohumil

1961 „Holmesiáda stará a nová“; *Plamen III*, č. 12, s. 111–114

BLAHYNKA, Milan

1966 „Václav Erben, Znamení lyry“; *Impuls* I, č. 3 (12. 3.), s. 200

DOSTÁL, Vladimír

1968 „Příběh o spravedlnosti a spravedlivosti“; *Kulturní tvorba* VI, č. 3 (18. 1.), s. 12

ERBEN, Václav

1968 „Detektivka jako hra“; *Impuls* III, č. 9 (5. 1.), s. 670–672

FIKER, Eduard

1960 „Co je vlastně detektivka?“; *Kruh*, č. 2, s. 90–92

HAMAN, Aleš

1964 „Letní směska“; *Plamen* VI, č. 9, s. 139–140

HÁJEK, Jiří

1962 „Debut proti všem pravidlům“; *Plamen* IV, č. 4, s. 104–105

HÁJKOVÁ, Magda – JUNGWIRTH, František

1963 „Umění cigánit“; *Plamen* V, č. 3, s. 109–111

HONZÍK, Jiří

1963 „Víc než pouhé dobrodružství“; *Rudé právo* XLIII, č. 35 (4. 2.), s. 2

HORVÁTH, Tomáš

2006 „Zrod detektivky z duchov fantastiky“; *Slovenská literatúra*, LIII, č. 5, s. 329–367

2008 „Detektivka a rébus“; *Slovenská literatúra* LV, č. 2/3, s. 179–206

JIŘÍ TREFULKA, NÁLEZY PANA MINUSE

1966 *O knihách a autorech* (zima), s. 9

JUNGSMANN, Milan

1962 „Básníky první reportáže“; *Literární noviny* XI, č. 38 (22. 9.), s. 4

1967 „Povídky z třetí a čtvrté kapsy“; *Literární noviny* XVI, č. 5 (4. 2.), s. 4

KARPATSKÝ, Dušan

1961 „Vůbec ne jenom detektivka“; *Plamen* III, č. 12, s. 123–124

KLÍMA, Ivan

1968 „Smutný humorista“; *Host do domu* XV, č. 4, s. 61–62

KOCOUREK, Vítězslav

1966 „Detektivka s dlouhánem“; *Literární noviny* XV, č. 7 (12. 2.), s. 4

KOSTROUN, Karel

1965 „Nejen obhajoba žánru“; *Kulturní tvorba* III, č. 42 (22. 10), s. 12

KOŽMÍN, Zdeněk

1963 „Co s detektivkou?“; *Český jazyk a literatura* XIII, č. 9, s. 411–412

KRATOCHVÍL, Jiří

1969 „Literatura coby kompenzace“; *Host do domu* XVI, č. 7, s. 31–32

MAREK, Jiří

1966 „Jak to bylo s Panoptikem: Tři otázky Jiřímu Markovi“; *Kulturní tvorba* IV, č. 43 (27. 10.), s. 2.

1967 „Plný stůl detektivek“; *Impuls* II, č. 3 (29. 3.), s. 205–207

MARSYAS USA

1958 Kolektiv autorů (Jungwirth, František – Škvorecký, Josef – Dorůžka, Lubomír). *Světová literatura* III, č. 1 (s. 233 – 246), č. 2 (s. 220 – 249), č. 3 (s. 209 – 228)

MÁŠOVÁ, Milena

1962 „Nad původní detektivkou“; *Rudé právo* XLII, č. 236 (27. 8.), s. 2

MENCLOVÁ, Věra

1966 „K současné naší detektivce“; *Rudé právo* XLVII, č. 299 (29. 10.), příloha s. 2

1991 „Detektivní próza“; *Čtenář* XLIII, č. 2, s. 63-65

NYKLOVÁ, Milena

1969 „Lvíče“; *Svět práce* II, č. 27 (9. 7.), s. 10

OPELÍK, Jiří

1966 „V próze se nebydlí“; *Literární noviny* XV, č. 20 (14. 5.), s. 5

1967 „Hromádka nových českých románů“; *Host do domu* XIV, č. 1, s. 40-43

PETRÍČEK, Miroslav

1994 „Humor a bolest“; *Literární noviny* V, č. 12 (24. 3.), s. 6

POHORSKÝ, Miloš

1969 „Veselé panoptikum hrůzy“; *Rudé právo* XLIX, č. 11 (14. 1.), s. 5

POCHOP, Zdeněk

1966 „Pohádky pro dospělé“; *Literární noviny* XV, č. 43 (22. 10.), s. 4 - 5

1967 „Nedetektivka“; *Literární noviny* XVI, č. 4 (28. 1.), s. 4

PROCHÁZKA, Vladimír

1961 „O detektivce“; *Kruh*, č. 2, s. 84–87

SUS, Oleg

1959 „Slovo o detektivkách“; *Host do domu* VI, č. 8, s. 370–374

1961a „Detektivka obrozená plebejskou etikou“; *Host do domu* VIII, č. 12, s. 569

1961b „Osvobozující smích nad tratolištěm krve“; *Kultura* V, č. 51/52 (21. 12.), s. 3

1963 „Č. 2. „nové vlny“ detektivek“; *Kulturní tvorba* I, č. 4 (24. 1.), s. 10

1964a „Literatura „s napětím“; *Kulturní tvorba*, č. 31 (30. 7.), s. 13

1964b „Jan Zábrana odstřelen“; *Literární noviny* XIII, č. 48 (28. 11.), s. 4

1966 „Teorie a praxe“; *Literární noviny* XV, č. 6 (5. 2.), s. 4

1967a „Krimi + crazy + dějiny?; *Host do domu* XIV, č. 6, s. 83–84

1967b „City a konstrukce“; *Host do domu* XIV, č. 7, s. 66–67

1969 „Krimi bonhomní a parodíření...“; *Listy* II, č. 17 (30. 4.), s. 11

SVOBODA, Jiří

1969 „Glosář“; *Červený květ* XIV, č. 7, s. 41

ŠAGIŇANOVÁ, Marietta

1960 „Obrana detektivky“; *Literární noviny* IX, č. 42 (15. 10.), s. 4

ŠKVORECKÝ, Josef

1963 „Ohrožuje realismus detektivku?“; *Host do domu* X, č. 12, s. 501 - 504

1991 „Jak jsme s Honzou Zábranou psali dějiny Československa“; *Literární noviny* II, č. 26 (27. 6., s. 12), č. 27 (2. 7., s. 12)

ŠTĚPÁN, Václav

1963 „Detektivka jako teoretický problém“; *Česká literatura* XI, č. 1, s. 83–85

VACHEK, Emil

1958b „Emil Vachek o detektivce“; *Kruh*, č. 2, s. 55-58

1960 „Klubíčko a já“; *Kruh*, č. 2, s. 91-92

1964 „S Vachkem o Vachkovi“; rozmlouval Otakar Chaloupka, *Literární noviny* XIII, č. 5 (1. 2.), s. 4

VALENTA, Edvard

1965b „Jeho první detektivka“; rozmlouval František Hampl. *Nové knihy*, č. 51 (16. 12.), s. 4

VAVŘÍK, Zdeněk

1962 „Vražda a osivo“; *Literární noviny* XI, č. 29 (21. 7.), s. 5

VODIČKOVÁ, Marie

1969 „Lvíče Josefa Škvoreckého“; *Nové knihy*, č. 20 (15. 5.), s. 1

VRAŽDA V REDAKCI

1964, Kolektiv autorů. *Literární noviny* XIII, č. 28 (11. 7., s. 6), č. 29 (18. 7., s. 6), č. 30 (25. 7., s. 6), č. 31 (1. 8., s. 6), č. 32 (8. 8., s. 6), č. 33 (15. 8., s. 6), č. 34 (22. 8., s. 6), č. 35 (29. 8., s. 8), č. 36 (5. 9., s. 6–7)

VŠETIČKA, František

1966 „Josef Škvorecký, Nápady čtenáře detektivek“; *Impuls* I, č. 1 (12. 1.), s. 56–57

ZÁBRANA, Jan

1962 „Vražda pro zábavu“; *Nové knihy*, č. 50 (13. 12.), s. 1

ABSTRAKT

Šedesátá léta byla zvláštním obdobím v historii české literatury, protože během nich byla populární literatura (speciálně detektivka) psána jako umělecká literatura. Během šedesátých let vzniklo mnoho umělecky hodnotných detektivních próz. V minulosti (speciálně během padesátých let) byla populární literatura považována za špatnou. V první polovině šedesátých let byly psány hlavně socialistické detektivky, ve kterých byl důležitý politický názor autora. Socialistická detektivka oslavovala práci policie. V druhé polovině šedesátých let byly psány detektivky podle anglosaské tradice. Pro autory bylo důležité dodržovat pravidla psaní detektivky. Detektivka je podle nich také žánr, který lidé čtou pouze pro zábavu. Po skončení šedesátých let již detektivka nikdy neměla tak dobré postavení v literatuře.

KLÍČOVÁ SLOVA

Česká literatura šedesátých let, populární literatura, detektivní román, anglosaská detektivka, socialistická detektivka.

ABSTRACT

Sixties was a special period in the history of Czech literature, because during these years popular literature (especially the detective stories) was written as an artistic literature. During the sixties a lot of detective novels with artistic value were written. In the past (especially during the fifties), vacation literature was considered bad. In the first half of the sixties mainly socialist detective stories were written. There were important political opinions of the author. Socialist authors celebrated police work. In the late sixties detective stories under the Anglo-Saxon tradition were written. For authors, it was important to respect the rules of writing crime fiction. They thought that crime novels people read just for fun. At the end of the sixties detective stories have never had such a good position in the literature.

KEYWORDS

Czech literature in sixties, vacation literature, detective novel, Anglo-Saxon detective novel, socialist detective novel.